زكريّا تامر والقصّة القصيرة

امتنان عثمان الصمادي



زكريّا تامر والقصّة القصيرة

تأليف

امتنان عثمان الصمادي





الإهـــداء

إلى روح والدي الطاهرة ...

...تغمده الله فسيح جناته .

الطبعة الأولى

١٩٩٥

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(١٢٥ / ٢ / ١٩٩٥)

رقم التصنيف : ٨١٣

المؤلف ومن هو في حكمه : امتنان عثمان الصمادي

عنوان المصنف : زكريا تامر والقصة القصيرة

رؤوس الموضوعات : ١ - القصة القصيرة - دراسات

٢ -

رقم الإيداع : (١٢٥ / ٢ / ١٩٩٥)

الملاحظات : عمان : المؤسسة العربية للدراسات

المحتويات

الصفحة

* الإهداء ٣
* المحتويات ٥
– المقدمــــة ٩
– مقدمة الباحثة ١٣
* الفصل الأول
– التمهيد ....
لمحة موجزة عن واقع القصة القصيرة ١٧
– حياته ورؤيته الفكرية ٢١
أ – مفهومه السياسي ٢٥
ب – المواطنة ٣٥
جـ – الحرية ٣٨
د – النقد والنقاد ٣٩
هـ – التراث ٤٣
* الفصل الثاني :
– المضامين : ....
أ – الموقف من المجتمع من خلال خصصه ٤٩
١ – الفروق الطبقية ٥٢
٢ – صراع القيم ٥٧

٣ – الصراع مع السلطة الأبوية ٦٠

٤ – الاغتراب الذاتي والاجتماعي ٦٢

ب – الموقف من المرأة ٧٥

١ – صورة الأم ٧٧

٢ – صورة الزوجة ٨١

٣ – صورة الحبيبة ٨٢

٤ – صورة المومس ٨٤

جـ – الموقف من المدينة ٨٧

١ – صورة المدينة الكبيرة (المعقد) ٨٩

٢ – صورة المدينة – الرمز ٩٥

٣ – صورة المدينة الماضي ٩٧

٤ – صورة المدينة الرؤيا ٩٩

د – الموقف من التراث ١٠٣

١ – الموروث التاريخي ١٠٥

٢ – الموروث الأدبي ١١٠

٣ – التراث الشعبي ١١١

٤ – التراث الشعبي الشفهي. ١١٣

هـ – الموقف من السلطة ١١٦

* **الفصل الثالث :**

– البناء الفني ١٢٩

أ – الشخصية القصصية ١٣١

- الشخصية المحورية ١٣٥
- الشخصيات الثانوية ١٤٠
- الشخصية التاريخية ١٤٤
- الشخصية الشعبية ١٤٥
ب - اللغة والسرد والحوار ١٤٦
جـ - المكان ١٧١
د - الزمان ١٧٩
* الخاتمة ١٨٨
* المصادر والمراجع ١٩١

المقـــدمة

عندما عـرضت علي السـيـدة امـتنان الصـمـادي فكرة تسـجـيل أُطروحة ماجستير في زكريا تامر، لم أبد حماسة في بداية الأمر لقبول المشروع لأكثر من سبب، فامتنان فتاة مـحافظة، وكاتبنا متطرف في السياسة وفي المفاهيم الاجتماعية والدينية، يحلو له أن يضرب بفأسه في ثوابت الناس الاجـتمـاعـيـة والدينيـة ... وامـتنان راسـخـة الجـذور الدينية، وكاتبنا لا يتورع أن يصدمنا بما نؤمن به أو نعتقده أو نسلّم به.. وامتنان ما تزال طرية العود، وكاتبنا حـائر مـحيّر في مـدارسـه ومذاهبه واتجـاهاته، ولذلك حـاولت إقناعـهـا بـتـغـيير الموضـوع، ولكنهـا أبدت حماسة له، فلـم أجد مناصاً من مكاشفتها عما يعتمل في صـدري من خوف عليها.

وهكذا خاضت الباحثة التجربة وأنا مشفق عليها، لان زكريا تامر يعد من أشهر كتاب القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، وهو كاتب متعب محيّر يستعصي على التأطير، ليس من السهل مقابلته لانه يعيش في لندن، ولا يجيب على رسائل الباحثين والدارسين، ولا يفتح قلبه للناس.

سـارت البـاحـثـة في طريق بكر، فـحـاولت ان تجـمـع شـذرات عن حياته من بعض أصـدقـائه ومـعـارفـه، بعـد أن يئست من اسـتـجـابتـه لرسـائلها المتعددة، وقرأت كل ما كتب من قصص ومقالات، بتأن ودقة وسـعـة أفق، وخـرجـت مما قـرأت بشيء عن مـلامـحـه وثقـافـتـه ورؤيتـه

ومواقفه وصلته بالمفكر الحر عبد الرحمن الكواكبي، وانا اعتقد انها كانت سباقة في ما وصلت إليه.

لقد خاضت الباحثة في عالم قصص زكريا تامر ومقالاته، وكنت أحسّ من مقابلاتها، ان في نفسها شيئا من الخوف والتحفظ وهي تنقل لي آراءه في السياسة أو الدين أو الجنس، أو وهي تسألني عن بعض مغازيه في بعض القصص، فكنتُ أهدىء من روعها بقولي : ناقل الكفر ليس بكافر، وانت باحثة تقدمين رسالة اكاديمية، وهذا يوجب عليك ان تكوني موضوعية في ماتطرحين، حتى لو كان يخالف قناعاتك ومعتقداتك وقيمك، وليس بالضرورة ان تتبني آراءه، فأنت اخترت زكريا تامر، وزكريا غابة بريّة كثيفة الاشجار، وعليك ان تدخليها وتخرجي منها بصورة مبينة، وبأقل الاضرار على نفسك.

وهكذا سارت الباحثة في طريق مليء بالأشواك والحفر، وكان زكريا محكاً لها اختبرت فيه قدراتها الأدبية والنقدية. فخرجت بهذه الرسالة (الكتاب) الذي تراه – عزيزي القارىء – في حلته الأخيرة ... وهذا الكتاب الذي ستجد فيه جهداً خارقاً، وتتبعاً دقيقاً، ورصداً كاملا لكل ما انتج زكريا، كما ستجد فيه تحليلا دقيقاً للقصص، وآراء نقدية موضوعية .. فالباحثة لم تُبهر بالاسم فتغمض عينيها عن كل سلبية عنده، ولم تقف منه موقفاً معارضاً لما يهزّه من قيم في كتاباته، بل نراها تتعامل معه انساناً مظلوماً مقموعاً، وفناناً بارعاً يمتلك أدواته الفنية ويتنقل بين المدارس والاتجاهات دون ان يسلك نفسه في أي منها .. تتعامل معه بوعي وادراك، وتضع ايدينا على مواطن الجمال والروعة عنده.

لا أغالي اذا قلت ان القارىء لهذا الكتاب، واجد فيه مادة غنية في

السيرة والتحليل، وهو اوفى الدراسات عن زكريا تامر، وقد قدّم بأسلوب جيد، فلا غرو في ذلك فالباحثة هي قاصة ورسامة، وقد انعكس هذا على كتابتها... كما ان هذا الكتاب يقدم فائدة جلّى للقارىء العربي، لما قامت به الباحثة من اختيار لمجموعة من قصص ومقالات لزكريا تامر لم تنشر في كتاب.

عزيزي القارىء، بين يديك كتاب جدير بالقراءة والاقتناء. وهو من الكتب الممتعة، تستحق مؤلفته التهنئة، ويستحق ناشره الشكر الوفير.

د. سمير قطامي

الجامعة الأردنية

عمان ١٤/٦/١٩٩٥

مقدمة الباحثة

بدأت صلتي بالقصة القصيرة منذ كنت طالبة في المرحلة الإعدادية ، إذ كانت لي محاولات لكتابة هذا الفن ، فقرأت من القصص الشيء الكثير ، وكانت نفسي تلح عليَّ أن أقرأ المزيد، ويسّر الله لي الطريق ... فاستقرت بي الرغبة على اختيار القاص زكريا تامر موضع بحث ودراسة .

ومن مقولة الكاتب صبري حافظ عن زكريا تامر بأنه « شاعر الرعب والجمال » كانت الانطلاقة بالتحديد ، وكان الموضوع « زكريا تامر والقصة القصيرة »لأحاول من خلاله استقصاء البحث في حياة القاص، ورؤيته الفكرية التي أضاءت أعماله القصصية .

ولم يتطرق الباحثون للقصة عند زكريا تامر - في حدود ما أعلم - بشمولية واستقصاء دقيقين ، بل اقتصر على منثورات ، وآراء نقدية موزعة بين الكتب ، ودراسات تتناول القصة السورية .

وتوزعت الدراسة على تمهيد، وثلاثة فصول : تناولت في التمهيد واقع القصة السورية بلمحة موجزة ، لتضيء جو الدراسة ، ولتمكن من رصد موقع زكريا من خلال ذلك الواقع .

وخصصت الفصل الأول لإلقاء الضوء على حياة القاص ، ورؤيته الفكرية ، باتباع المنهج التاريخي الاجتماعي ، من خلال مقالاته التي نشرها في عدد غير قليل من الدوريات الثقافية ، والأدبية داخل الوطن العربي ، وخارجه .

أما الفصل الثاني ، فقد تناولت فيه مضامين المجموعات القصصية الخمس ، التي دارت حول موقف أبطاله من المجتمع ، والمرأة ، والمدينة ، والتراث في ضوء الحياة السياسية، آخذة بعين الاعتبار أثر التيارات الأجنبية

في رؤية القاص، وأعماله ، ممثلة بفرانز كافكا على وجه التحديد ، وذلك لأنه من أكثر الكتاب الأجانب الذين لمست تأثيرهم في أعمال زكريا تامر .

كما تناولت في الفصل الثالث البناء الفني، منطلقة من التحليل الجمالي لبنية القصة، في محاولة لتسليط الضوء على صورة الشخصية القصصية ، وكيف عني زكريا برسمها رسماً دقيقاً ، عاكساً حالتها النفسية ، ووضعها الاجتماعي ، بلغة إيحائية ، شعرية مكثفة ، وفي حركة ضمن الزمان والمكان .

وتعتمد الدراسة على مصادر متعددة منها: مجموعات القاص الخمس (صهيل الجواد الأبيض ، وربيع في الرماد ، والرعد ودمشق الحرائق ، والنمور في اليوم العاشر) . إضافة إلى عدد كبير من مقالاته التي نشرت في الصحف والمجلات .

وقد واجهت صعوبة غريبة من نوعها في أثناء دراستي هذه ، يتمثل في عدم تعاون القاص – القاطن في لندن – معي رداً على رسائلي المتكررة ، والملحّة ، أو على المهاتفة التي قمت بها لمكان عمله ؛ لذا، راسلت عدداً من أعضاء رابطة الكتاب السوريين غير مرّة ، إضافة إلى مقابلة عدد من النقاد والشعراء ، أمثال د . حسام الخطيب ، وشوقي بغدادي ، من أجل الحصول على معلومات أسدُّ بها رمق هذه الدراسة، إلا أنني استعضت بقلّة المعلومات الشفوية العكوف على الدوريات المختلفة أتتبع من خلالها مسيرة حياة القاص .

وبعـد :

فإن الكمال لله وحده ، وهذا مبلغ جهدي ، وحسبي أنني بذلت فيها ما استطعت من جهد . وبه أستعين .

امتنان الصمادي

الفصـــل الأول

تمهيـــد

لمحة موجزة عن واقع القصة السورية

لقد وفدت القصة القصيرة إلينا بمفهومها الحديث في نهاية القرن التاسع عشر من الغرب ، فلم تصدف مكاناً خالياً في روح الأمة . وذلك لأننا عرفنا النفس القصصي ممثلاً بفن الخبر ، والحكايات والمقامات ، ابتداء بناصيف اليازجي (١٨٠٠ - ١٨٧١)، وأحمد فارس الشدياق (١٨٠٥ - ١٨٨٧)، ورفاعة الطهطاوي مروراً بسليم البستاني وجرجي زيدان وميخائيل نعيمة . وقد ظهرت البذور الأولى للقصة القصيرة الحديثة في لبنان ، ثم ترعرعت ونضجت في مصر على يد محمد حسين هيكل ، ومحمد ومحمود تيمور وإبراهيم المازني وتوفيق الحكيم ، وطه حسين ، وغيرهم [١] .

تأثرت القصة السورية بنتاج كل من مصر ولبنان ، وظهرت محاولات قصصية مبكرة عند نعمان قساطلي (١٨٨٣) ، ورزق الله حسّون وغيرهما . واستمرت القصة بالظهور الأ أنها كانت تُعدّ بدايات تمهيدية ، رافقت التأثر بالموروث (شكل المقامة) من جهة ، وحركة الترجمة التي أخذت تنشط من جهة أخرى خلافاً لبساطة الموضوعات المطروقة وسذاجة الشكل الفني لها [٢] .

وقد نمت القصة السورية فنياً في فترة الثلاثينات ، وعلى وجه التحديد عام ١٩٣٧ بظهور قصة "نهم" لشكيب الجابري ، فأخذت القصة تعيش حياة

---

(١) د. سهيل إدريس ، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد البحوث الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٩٢.

وانظر : د. شكري عياد ، القصة القصيرة في مصر « دراسة في تأصيل فن أدبي». معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٧، ص د .

(٢) د. حسام الخطيب، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية الحديثة، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٣. ص ١١

النضج الفني محاولة التوفيق بين متطلبات البيئة المحلية ، والتطورات العالمية ، كما تخلصت من أسلوب الوعظ والإرشاد والمباشرة في الطرح .

واستمر الشكل الفني بالتطور بموازاة التطور الاجتماعي وزيادة الانفتاح على الغرب، فتأثر الأدباء العرب بعامة والسوريون بخاصة بالآداب العالمية التي تعبر عن النزعات الإنسانية ممثلة بـ موباسان وبلزاك ، والبيركامو، وفرانزكافكا ، وكولن ولسون ، وغيرهم . فاختصروا بذلك مراحل زمنية طويلة كان قد استغرقها الغرب في تطوير فنه القصصي وبخاصة الإنتاج الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية [1] .

وبدخول عهد الاستقلال عام ١٩٤٦م تفتّحت آفاق الانتعاش الوطنية، وشاع التعليم، ودخلت البلاد عصر الآلة والطباعة ، وتحررت المرأة ، وظهرت طبقة جديدة من الوسط المثقف (البرجوازية الصغيرة)، كما ظهرت رابطة الكتاب السوريين عام ١٩٥١م التي تعدّ أبرز معلم لقيام النهضة الأدبية ، وما لبثت أن توسعت عام ١٩٥٤م لتشمل أدباء الوطن العربي عامة[2] ، رافعة شعار « الفن للشعب » . وقد كان معظم أعضاء الرابطة من كتاب القصة القصيرة الواسعة الانتشار آنذاك بسبب طاقتها التعبيرية ، وقدرتها على التحرك بحرية في الحياة الإنسانية عبر الزمان والمكان[3] .

كما ظهرت في هذه الفترة الاتجاهات والتيارات المختلفة التي انضم إليها الأدباء لتعبّر عن آرائهم وأفكارهم ، وكان من أبرزها الواقعية الفنية التي عنيت بتصوير الحياة بأمانة وموضوعية مع الاهتمام بالتفاصيل ودقائق الأمور ، ممثلة بعبد السلام العجيلي . ثم تطور الفن القصصي ولم يقف عند

---

(١) د. حسام الخطيب، مرجع سابق، ص ٣٩. وانظر: د. حسام الخطيب، القصة القصيرة في سورية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢، ص ٨٨.

(٢) شاكر مصطفى، محاضرات عن القضية السورية، معهد الدراسات العربية، ١٩٥٨، ص ٨٧.

(٣) عمر الدقاق، تاريخ الأدب في سورية، ط ٢، جامعة حلب، ١٩٧٩، ص ١٠٥

حدود التصوير الفوتوغرافي للواقع، بل عمد إلى التحليل مركزاً على الجوانب السلبية في العلاقات الاجتماعية فتحدّث الأدباء عن الفلاحين والعمال والطبقة الكادحة وهذا ماأسماه الباحثون بالتيار الواقعي الاشتراكي ممثلا بِ شوقي بغدادي، وحنا مينة وغيرهم ، فقويت بنيته وكثر حاملوه حتى أعلنت رابطة الكتاب العرب تبنيها لهذا الاتجاه(1) .ولم يتفلّت بعض كتاب هذا الاتجاه من معالجة القضايا القومية المصيرية من مثل الوحدة الوطنية، والقضية الفلسطينية حتى سمُّوا بأصحاب الاتجاه الواقعي الاشتراكي القومي .

كما ظهر عدد من الأدباء ممن لم يروا في الاشتراكية مثالاً ينطلقون منه لتدعيم مبادئهم ، وشعروا بافتقارهم إلى عقيدة ذات بعد فكري وفلسفي يواجهون بها التيارات التقليدية ، والماركسية ، لذا تأثروا بدعاة التيار الوجودي أمثال سارتر ، وكامو وغيرهم ، ممن تركوا بصماتهم على الآداب المعاصرة في أوروبا ، وذلك بعدما أضحى الاهتمام بالحياة الفردية ذاتها، وبالعالم الباطني الخاص بكل فرد كبيرا (2). وقد لوحظ في نهاية الخمسينات انتشار مفهوم جديد للقصة شمل التجديد في الشكل والمضمون بسبب الحساسية القوية تجاه معطيات الواقع المضطرب وتناقضاته ، واستطاع الكتاب تفجير اللاشعور الإنساني متحدّين بذلك القيم السائدة ، فعكس نتاجهم الكثير من الظواهر النفسية التي يعاني منها جيلهم في صور مليئة بشعور الضياع والتمزق والشك والحيرة والاشمئزاز من الواقع ، والاغتراب الذاتي والاجتماعي .

وتضخمت النزعة الفردية في العقدين السادس والسابع من هذا القرن عندما وجد الأدباء أنفسهم بين عالمين متضادين ، عالم التمسك بالقيم والموروثات القديمة ، والوعظ الديني ، وعالم القيم الوافدة المسلحة بالتقنية

---

(1) نعيم اليافي، التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي (سورية. لبنان، الأردن، فلسطين)، اتحاد الكتاب، 1982، ص 297.

(2) سحر السيوفي، حركة التأليف الأدبي واللغوي في القطر السوري منذ مرحلة الاستقلال حتى منتصف السبعينات، ر. ج. جامعة دمشق، 1981، ص 182.

الحديثة فأخذوا يعانون ويلات الاغتراب ، وتشكلت قاعدة لمخاض العصر النفسي التي سميت بحساسية العصر الحاضر . ونستطيع القول إنها تيار عام مشترك بين جميع الأدباء شجعت النزعة الفردية لديهم . ويقول نعيم اليافي بهذا الصدد : « ولعل أهم ظاهرة من ظواهر هذا القلق هي الفردية أو الانتصاف إلى الكيان الفردي في القضايا . وقد انتهى منها الكتاب نهايتين مختلفتين : قسم منهم انتهى إلى الالتزام بالدلالة القومية مرّة و بالوجودية أخرى ، وانتهى القسم الآخر إلى الضياع والعبث » (١) .

وعلى الرغم من ذلك فإن قصة الستينات تعتبر مرحلة النضج الفني والإتقان ، فوجد جيل السبعينات في ذلك طريقاً ممهداً أمامه(٢) ، كما اعتبر جيل الستينات صاحب الفضل في ترسيخ دعائم فن القصة . ويرى الدكتور حسام الخطيب بأن كتّاب أدب الضياع ممثلا في زكريا تامر ، ووليد إخلاصي وجورج سالم وغيرهم ، جيل فقد العلاقة مع الحياة ، وهم ثوار على كل شيء ، ولكن في سبيل لاشيء تقريباً ، فلا يؤمنون بالأسرة ولا بالمجتمع ولا بالمؤسسة . ونتيجة لذلك يصبح الحل الوحيد أمام البطل ، الضياع ، والشرب ، والجنس ، والأحلام . كما يعرف هذا بأدب اللامعقول (٣)، وسنورد تفصيلاً عن ذلك في الفصل الأول.

واستمر – حتى يومنا هذا – تناول الذات الإنسانية الحسيّة والروحية بجرأة وصراحة ، وقويت النزعة التجريبية في تكنيك القصة ولغتها والمزاوجة بين لغة القص التقريرية ولغة الشعر المجازية ، حتى أصبح ذلك أمراً مألوفاً وتياراً عاماً لا يخبو عند أدباء الثمانينات(٤).

---

(١) التطور الفني لشكل القصة القصيرة، ص ٣٠٩.

(٢) محمود الأطرش، اتجاهات القصة في سورية بعد الحرب العالمية الثانية، ر. ج. جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٨٠، ص ٢٣٤.

(٣) سبل المؤثرات الأجنبية، ص ٩٤، وانظر – للمزيد – يوسف اليوسف، القصة الجديدة في سورية، مجلة الموقف الأدبي، ع ٧٣، ٧٤، ٧٥، ١٩٧٧، ص ٩.

(٤) اعتدال عثمان، تحولات القصة في أدب الثمانينات، مجلة الأقلام، ع ٦، ١٩٨٩، ص ٨٩ – ٩١.

حيـــاته

ورؤيتـه الفكريـة

ولد زكريا تامر عام ١٩٣١م في دمشق ، لأســرة بسيطة ، وتلقى تعليمه الابتدائي فيها، ولم تطل فترة انتظامه في سلك التعليم بسبب قسوة محاولته للتخلص من الواقع الصعب ، والإحساس بالفاقة .

عمل زكريا في مهن يدوية بسيطة في صغره، واستمر يعمل حدّاداً في معمل للأقفال في حي البحصة الدمشقي مدة تزيد على اثنتي عشرة سنة. ثم تحول إلى الحقل الصحفي عام ١٩٦٠ بعد أن نشر أولى قصصه عام ١٩٥٦[١]. أما عن توجهاته الفكرية فيقول د. عبد الرزاق عيد بأن زكريا قد « قاده وضعه الطبقي إلى الانتماء للحزب الشيوعي السوري إذ أتيحت له فرصة الاحتكاك بالمثقفين والأدباء الذين جرفتهم موجة النضال الوطني الحاد ، والتي كان نواتها الرئيسية الحزب الشيوعي، الذي كان له دور أساسي في قيام رابطة الكتاب السوريين .... وفي عام ١٩٥٦م طرد زكريا من الحزب الشيوعي السوري...» [٢].

ونحن بدورنا لا ننكر تحرّك الحزب الشيوعي السوري في هذه الفترة، لكننا لانستطيع الجزم بأن القاص زكريا تامر – وقد كان شاباً في هذه الآونة – قد انتسب إلى هذا الحزب أم لا ، وذلك لندرة توافر المعلومات الشخصية من الكاتب نفسه أو ممن يحيطون به ، كما أن د. عيد أغفل أسباب طرد زكريا من الحزب .

ومن الجدير بالذكر أن القومية العربية كانت متأججة في منتصف الخمسينات وبخاصة في مصر بزعامة جمال عبد الناصر الذي قاد الأمة لمحاربة الغرب المستعمر . والتاريخ لايغفل الكثير من الحوادث التي قلبت

---

(١) أديب عزت، إسماعيل عامود، أعضاء اتحاد الكتاب العرب في القطر السوري والوطن العربي ، ط٢، دمشق، ١٩٨٤، ص ١٢٦.

(٢) عبد الرزاق عيد، العالم القصصي لزكريا تامر (وحدة البنية الذهنية والفنية في تمزقها المطلق)، ط١، دار الفارابي، ١٩٨٩، ص٥.

موازين القوى في الشرق الأوسط بين الكتلة الغربية والشرقية، ففي خضم هذه الظروف التي تدفع الشباب إلى التشكيك في المبادىء السائدة حاولوا نبذ كل الاتجاهات التي تنادي – وهمياً – بتحرر الإنسان والوطن. كما صدم الأدباء بواقع مبادىء الاشتراكية النظرية ، وواقع الوعي القومي الناصري اللذين لم يثبتا فاعليتهما أمام الأزمات القومية وبخاصة بعد حرب حزيران ، مما دفعهم إلى التخلي عن الالتزام بأي حزب .

وزكريا تامر – بخاصة – من الأدباء الذين لايمكن قولبتهم في أي اتجاه أو تحت راية أي حزب ، ولا يمكن لأمثاله – بحكم طبيعتهم المتحررة من كل القيود – أن يلتزموا بتعاليم أي حزب ، وإنما يرون أن قضيتهم هي في صراع الإنسان مع الحياة ، وفي أزمة الوجود الإنساني ، وذلك بدليل مايراه زكريا في إحدى مقالاته التي صرح من خلالها أنه انضم إلى جمعية الأدباء العرب ١٩٥٨م وقد كانت هذه الجمعية محاولة لجمع الأدباء المؤمنين بالعروبة وتوحيد صفوفهم ، كما كانت رداً عملياً على نشاط رابطة الكتاب السوريين ، ويقول : « وكنا آنذاك مجموعة من الأدباء الشباب الضالين الكارهين لكل قيد سواء أكان أدبياً أم اجتماعياً ، والحالمين بتغيير العالم والأدب تغييراً يجعل من كل إنسان سيداً ، كما يجعل الأدب يبدع حراً ، ويهدم سجوناً شيدت قديماً باسم الأدب الرفيع الراقي »[١]، وقد ضمت هذه الجمعية أدباء من مختلف الأعمار والطبقات ، لكنها لم تدم طويلاً بسبب الظروف السياسية والانقلابات العسكرية المتكررة . ومن هذا النص يظهر لنا موقف زكريا وزملائه من القيود ، والحد من الحريات حتى وإن كانت تلك القيود حزبية .

وعلى الرغم من توقف تحصيل تامر العلمي عند المرحلة الابتدائية، الا أنه لم يستسلم للواقع الصعب ، فكان قارئاً نهماً [٢] عكف على تثقيف نفسه تثقيفاً جيداً ، فلم يستثن التراث الأدبي الإنساني، كما لم يستثن تمثل الأعمال

---

(١) زكريا تامر، ليس بوزير ولا بشاعر، مجلة التضامن، ع ٢٣٢، ١٩٨٧، ص ٦٦.
(٢) من مقابلة للباحثة مع د. حسام الخطيب، عمان ١٩٩٢/٧/٢١.

الأدبية العالمية المعاصرة فقرأ لسارتر، وكافكا، وكامو وغيرهم، ممن أثروا مسيرة الأدب العالمي، كما قرأ في المذهب الوجودي والأدب التعبيري ، والعبثي والانطباعي والسريالي ، وقد أثّرت هذه القراءات في نهجه وأسلوبه ومستوى أعماله مقارنة مع أعمال غيره من الأدباء في فترة ازدهاره نفسها ، مما دفع كثيراً من النقاد إلى عدم الاعتراف بأدب زكريا القصصي في البدايات .

وكما أسلفنا سابقاً بأن زكريا ذو طبيعة خاصة فلا نعلم عن أسرته شيئاً لامن قريب ولا من بعيد ، وذلك لأن القاص منغلق على نفسه تماماً ، حتى إن أقرب أصدقائه لا يملكون المعرفة الدنيا عن حياته الشخصية ، ويبدو أن ذلك يعود إلى إحساس القاص بالاستلاب والشعور بالاغتراب والانفصال عن العالم المحيط الاّ أن ومضة يتيمة ظهرت في إحدى مقالاته نستنتج من خلالها أنه متزوج وله أطفال [١] .

تقلّب زكريا في أعمال مختلفة ، فمن عامل في معمل الحدادة إلى موظف في وزارة الثقافة (مديرية التأليف والترجمة ، دمشق) وكان ذلك بين ١٩٦٠ - ١٩٦٣[٢] ، وشغل منصب رئيس تحرير عدد من المجلات السورية ، أمثال المعرفة [٣]، كما عُيّن مديراً للنشر ثم سكرتيراً لتحرير مجلة الاتحاد

---

(١) زكريا تامر، كما تكونوا تكون صحافتكم، مجلة التضامن، ع ١٣، ١٩٨٣، ص ٨٢ «قالت لي إحدى زوجاتي الأربع (ثلاث وهميات) ...». ولقد أجرت الباحثة اتصالات كثيرة مع الأدباءالمقرّبين لزكريا أمثال شوقي بغدادي، ومحمد الماغوط و د. حسام الخطيب، الا انها لم تتوصل إلى شيء ذي أهمية. فضلا عن عدد من المراسلات مع القاص نفسه الا أنه لم يستجب لاي منها

(٢) أعضاء اتحاد الكتاب، ص ١٢٧.

(٣) وكان آخر عدد الافتتاحية فيه ع ٢١٩، بعد ان نشر فيه مقتبسات من طبائع الاستبداد والتي على ضوئها أقيل من رئاسة تحرير المجلة، علما بأنه شغل هذا المنصب منذ آب ١٩٧٨ - ١٩٨٠.

(الموقف الأدبي)[1] ثم عُيّن نائبا لرئيس اتحـاد الكتّاب في الفتـرة ١٩٧٣ - ١٩٧٥ ، وترأس كذلك تحرير مجلة أسامة للأطفال ، وتجدر الإشارة إلى أن زكريا كان قد توجه للكتابة للأطفال منذ عام ١٩٦٨ فتميز إسلوبه ، وأثار الانتباه للغته ومفاهيمه الخاصة بالطفولة وقد قال عنه أحمد محمد عطية « ... بالإضافة إلى عدد كبير من القصص القصيرة جداً للأطفال ، تجاوز صداها الوطن العربي إلى أوروبا بل وإسرائيل أيضا، فقد ترجمت إلى اللغات العالمية وشكلت قصصه بداية الطريق الصحيح لأدب أطفال عربي جديد يبث القيم الإنسانية والقومية والنضالية ... ومن خلال قالب فني عصري، ولغة عربية بديعة، ليسهم في تكوين الإنسان العربي الجديد»(٢). وترأس كذلك مجلة رافع منذ عام ٦٩ -١٩٧٠[3]، هذا وقد ابتعد عن الإسلوب التقليدي السائد ، القائم على الموعظة والإرشاد (إفعل ولا تفعل) والتلقين الذي لاينمي عند الطفل الاّ مزيداً من الإذعان والرضوخ يقول : « ولا بد من التنويه بأن جيل الأطفال لايمكن أن ينمو النمو السليم في مجتمع يعاني الآباء والأمهات فيه الظلم والقهر والهوان ، والعوز ؛ لذا فإن الاهتمام الحقيقي بالأطفال يتطلب في الوقت نفسه الاهتمام بالكبار أيضاً، فتحرير الكبار مما يشوهً إنسانيتهم ، ويحول دون تطورهم هو الخطوة الأولى التي لابد منها ...» [4].

لقد كتب زكريا مايزيد على مائة وخمسين قصة للأطفال ، ويرى أن تقديم كتاب رديء للأطفال لهو جريمة تتضح آثارها السلبية في شخصية الطفل حينما يكبر ، كما انه على المؤسسات الثقافية أن تساهم في تنمية ثقافة

---

(١) تسلم رئاسة تحرير المجلة منذ ع ١٩٧٣/٣ - ع ١٩٧٥/١٢.

(٢) أحمد محمد عطيه، فن الرجل الصغير، في القصة العربية القصيرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٧، ص ١٠١.

(٣) هالة معتوق، ثقافة الطفل - تغريب في دائرة الطاعة - مجلة أوراق، ع ٨ / ١٩٨٤، ص ٣١.

(٤) زكريا، الاطفال والمستقبل، مجلة المعرفة، ع ٢١٤ - ٢١٥ / ٧٩ - ١٩٨٠، ص ٥

الطفل ووعيه .أما مؤلفاته التي قدمها للأطفال فهي المجموعات : لماذا سكت النهـر" ١٩٧٣ و " البيت" ١٩٧٥، و" قالت الوردة للسنونو" ١٩٧٧، و "بلاد الأرانب" ١٩٧٩، وعدد من القصص التي نشرها في دار الفتى العربي (يوم بلا مدرسة ، الطفل ، المطر ، بيت للورقة البيضاء وغيرها ...) [١] .

لن نخوض في عالم الأطفال عند زكريا . ولن نتوسع في تناوله هنا ، وذلك نظراً لما له من خصوصية ومميزات أسلوبية لايمكن إيجازها أو المرور عنها مروراً سريعاً إضافة إلى أنها تستحق دراسة مستقلة مفصّلة .

انتقل زكريا للعيش في لندن عام ١٩٨١ – ولا يزال حتى يومنا هذا – عمل في مجلة الدستور الاسبوعية[٢] ثم نشر مقالاته السياسية والأدبية في معظم المجلات العربية وكان من أبرزها مجلة التضامن [٣] ، ومجلة الناقد اللندنية التي نشر خلالها مجموعة من الأقاصيص والحكايات تحت زاوية « قال الملك لوزيره » يحاكي التاريخ من خلالها فينقل القارىء – بالحلة التراثية – إلى الواقع بهمومه وسلبياته وكان ذلك منذ آب / ٨٨ – حزيران / ١٩٨٩. كما نشر في مجلة الدوحة عدداً لا بأس به من المقالات في زاوية «خواطر تسرّ الخاطر » كرر خلالها الأسلوب الحكائي السالف [٤].

تراوحت مقالات تامر الأدبية بين المقالة القصصية والشخصية ، وجاءت عفوية سريعة خالية من التكلّف ، وعبّرت تعبيراً صادقاً عن شخصيته وتجاربه

---

(١) أعضاء الاتحاد ، ص ١٢٨.

(٢) العالم القصصي، ص ٦.

(٣) نشر فيها منذ ان تأسست ١٩٨٣/٤/١٦ تحت زاوية المضحك المبكي ولغاية ١٩٨٨/٢/٢١، راوح خلالها بين زاوية المضحك المبكي، وزاوية والله اعلم، وبين حكايات الراوي العربي، وفي الصميم.

(٤) كان ذلك منذ ع ١٩٧٩/٤٠ – ع ١٩٨٩/١٢٧.

الخاصة والرواسب التي تتركها إنعكاسات الحياة نفسها ، فتمتاز بروعة المفاجأة ، وتوقد الذكاء وتألق الفكاهة والسخرية اللاذعة في انتقاد العادات الاجتماعية البالية والتقاليد السقيمة ، والسياسات العقيمة التي تمارس مايشوه إنسانية الانسان، فسخر من الحكومات، وسخّف عقول المسؤولين وسخر من تقاعس الناس الانهزامي ...

والجدير بالذكر أن تامر مازال يكتب في صحيفة القدس العربي اللندنية، فلا يتوانى عن شتم السلطات العربية ، وتقريع الممارسات الثقافية والأدبية والنقدية التي لاتسير وفق مناهج واضحة ، ورؤى صادقة ، كما أنه دائم التساؤل عن ماهية الوجود الإنساني ، كل ذلك مصبوغ بطابع قصصي جميل ، ولا نستغرب ذلك لأنه يقول : « أنا باختصار أعشق القصة القصيرة عشقاً لن يزول بسهولة ، فجذوره متغلغلة في شراييني » (١) .

ويقول عن سبب امتهانه الكتابة « في المرحلة الأولى التي الفيت نفسي مندفعاً إلى الكتابة ، كنت أحس أني أسقط في هوة لاقاع لها، وكانت الكلمات تنقذني آنذاك ... في تلك المرحلة كانت الكلمة الواحدة تبدو لي عالماً كاملاً غنياً له أرضه وسماؤه ... وبشره وسجونه ... وصيحاته الغاضبة التي تقول لا ... الكتابة بالنسبة لي هي الآن أهم مافي الحياة ، والمبرر الوحيد لوجودي ... وتزداد أهميتها عندي يوماً بعد يوم ... » (٢) .

وعن اختياري لفن القصة القصيرة تحديداً يقول : « أما اختياري للقصة القصيرة فيرجع لكونها أداة فنية غنية التعبير ، تتحدى كاتبها ، وتتيح له المجال لتقديم الدليل على أصالته ، وموهبته ، ومدى إخلاصه لبيئته وإنسانها » (٣) .

---

(١) استفتاء حول واقع القصة وقضاياها، مجلة الموقف الأدبي، ع ١٠/١٩٧٤، ص ١٠٧.
(٢) نفسه ، ص ١٠٧ .
(٣) نفسه .

وقد بدأت مسيرته القصصية من مجلة الآداب ، فنشر عدداً من القصص ، ووجهت له انتقادات كثيرة على أسلوبه الذي لم يكن مقبولاً في أواخر الخمسينات وبداية الستينات ، وذلك لأنه كسر حواجز فن القصة التقليدية السائدة ، وتجاوزها إلى التجريب ، كانوا يرون في قصصه « شيء» لايمكن وصفه بالقصص .

ولم يتوقف زكريا عن نشر قصصه ، كما لم يكترث للآراء المناهضة لأدبه الجديد(١) ونشر في عدد من المجلات الأدبية والثقافية أمثال : المعرفة ، والموقف الأدبي ، وشعر ، والهلال(٢) ، وحوار ، والنقاد ، والثقافة السورية ، وأقلام ، والأقلام البغدادية ، والدوحة ، والتضامن ، وغيرها .

وبسبب مايمتاز به أدب زكريا من سمات تدعو لنبذ الظلم الواقع على الإنسان أينما كان ، فقد ترجمت أعماله إلى الفرنسية والإيطالية والإسبانية والإلمانية والروسية(٣) وعن التي ترجمت إلى الروسية فقد جاءت ضمن

---

(١) تجدر الإشارة إلى بعض أقوال النقاد والباحثين الذين وجهوا انتقاداتهم لأعمال زكريا في حين نذكرها ولا نعول عليها لأنها – عموما – صدرت عن أشخاص غير متخصصين في النقد أمثال الشاعرة نازك الملائكة التي قالت عن قصة «قرنفلة للإسفلت المتعب» بأنها شيء وليست قصة وذلك لأنها لم تلتزم بالهيكل القصصي المعروف. انظر : نازك الملائكة، قرأت في العدد الماضي من الأداب، مجلة الأداب، ع ١٢ السنة السابعة، ١٩٥٩، ص ٧٢. وينتقد سمير فريد قصة «الطفل نائم» قائلا: «فيعذرني كاتبها اذا قلت انها لا تنتمي اساسا الى الفن القصصي، وانها تمثل صورة لأبحاث فرويد في الحياة الجنسية». انظر سمير فريد، قرأت في العدد الماضي مجلة الأداب، ع ٥ السنة الرابعة عشرة، ١٩٦٦، ص ٦٩. وقد وجه صدقي إسماعيل انتقاده لقصة «النهر ميت» فوصفها بأنها أشبه بقائمة من المواضيع والخواطر التي لا رابط بينها، ويدعوه الى التريث في الكتابة وعدم نشر غسيله امام الناس. انظر: صدقي إسماعيل، قرأت في العدد الماضي، مجلة الأداب، ع ٩ السنة السابعة ١٩٥٩، ص ٧٢. بالإضافة الى ان فاضل السباعي قد وقف في شبه حيرة من قصة «وجه القمر» واعتذر عن التعليق عليها. انظر: فاضل السباعي، قرأت في العدد الماضي، مجلة الأداب، ع ٩ السنة العاشرة، ١٩٦٢. ص ٦٣.

(٢) لم ينشر بها سوى قصة واحدة كانت في ع ٨ ، ١٩٦٩، ص ١١٥.

(٣) أعضاء الاتحاد، ص ١٢٨.

مختارات قصصية لأدباء من سورية بعنوان : الصمت والموت، إصدار دار المؤلفات الأدبية، موسكو، ١٩٧٧ إذ طبعت بخمسين ألف نسخة فترجمت قصة " الشمس للصغار " على اعتبار أنها دعوة للمساواة الاجتماعية ، كما ترجمت قصة " العرس الشرقي " التي تنتقد العادات الاجتماعية والقيم البالية (١) .

وعن تجربته في كتابة القصة يقول زكريا : « عندما كتبت لم اعتمد على آراء النقاد، ولو عملت بآرائهم في بدايتي لهجرت الكتابة ، أو كنت نسخة مشوهة لأدباء آخرين ، لكني قبل أن أكتب القصة يخيل إليّ أني عشت جيداً واطلعت على معظم القصص العربية وعلى ما أتيح لي من القصص العالمي ، ثم ابتدأت أكتب محاولاً إيجاد صوت مالم أعثر عليه في قراءاتي »(٢) . وبذلك ينكشف سرّ تميّز أدب زكريا وطليعيته .

عرفنا سابقاً أن زكريا لم يتلق تعليما منظماً ، بل تعلّم من الحياة والكتب أكثر مما يمكن أن يتعلمه من المدارس . فقد صهرته نار الحدادة في بوتقة الحياة العمالية ، فكوّن نفسه بنفسه ، وتطلّع إلى التكامل الذاتي بعدما ذاق مرارة العوز ، فشحذته الحدادة وشحذت إرادته وزادت من رغبته في التوغل والثبات فقرأ وقرأ كل مايمكن أن يزوده بشعور الشبع المعرفي . الاّ أنه مع ذلك لم يستطع أن يبلور نفسه في قالب واضح محدد . ومما ساهم في عدم بلورة موقفه هو عدم معرفة المراد من الإنسان العربي في فترة مليئة بالاضطرابات السياسية ، والشعور بمرارة الهزيمة التي خلفها فشل الصراع العربي الإسرائيلي ، كل ذلك أدى إلى تولّد الشعور بضرورة الانطواء والتجريد والانبعاث لصالح الفرد عند الأدباء بعامة، وبسبب هذا التأزم ، تفاقم الظلم الاجتماعي الذي اتخذ شكل القمع المباشر والاعتداء على الحريات ، فعمد الأدباء إلى إيجاد وسائل أكثر فنية وقوة تعبيرية ترسم الوضع العام بشكل جيد (٣).

---

(١) سليمان زيدية، مختارات قصصية سورية، نقلت للروسية، مجلة الموقف الأدبي، ع ٩٢، ١٩٧٨، ص ١٤٤ - ١٤٥.

(٢) محيي الدين صبحي، مقابلة مع زكريا تامر، مجلة المعرفة ع ١٩٧٢/١٢٦،ص ١١٥.

(٣) رياض عصمت، الصوت والصدى (دراسة في القصة السورية الحديثة)، دار الطليعة. بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٤.

لذا فقد فشل جيل الستينات في خلق الانسجام بين القيم والأفكار التي يؤمن بها، ويطمح إلى تحقيقها، وازداد الشعور بالضياع والقلق والتمرد والغربة ، وغدا هذا الجيل يتساءل لم العيش بلا هدف سام تحت رحمة سلطة خيبت الآمال؟ بذلك ظهر مايسمى بأدب الضياع .

ولا نجد ضيراً من القول بأن هذا النمط كان قد ظهر في الغرب بعد الحرب العالمية الثانية ، بسبب سيطرة الآلة على الإنسان وتغلب المشاعر الصناعية على المشاعر الإنسانية ، والوجود الانساني مما أدى إلى شيوع روح العبث والضياع أمام دمار العالم وصراع البقاء . وعلى الصعيد العربي فقد أثّرت نكبة فلسطين والشعور بالعجز أمام السلطة والتغيرات السياسية المتسارعة وانفتاح المجتمع العربي على الحياة الغربية منذ رحيل رفاعة الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق إلى الغرب ، وظهور المترجمات ذات النزعة الذاتية . كل ذلك ترك أثراً بالغاً في أنفس الشباب العربي . فتأثر الأدباء العرب بالأعمال الأدبية العالمية . تلك التي قادتهم بدورها للتأثر بالفلسفة الوجودية والشعور بالضياع، وقد ظهر ذلك جلياً عند أديبنا زكريا الذي أفاد من مختلف المؤثرات الفكرية والفنية ، وسخرها في سبيل معالجة القضايا العربية المحلية، فأضحت هذه المؤثرات وسائل فعالة بيده وعلامة على انتمائه لعالمه، وقدرته على استيعاب عناصر الثقافة الحديثة . على أننا لانجزم بالتزامه في أي اتجاه أو مذهب الاّ أن رؤيته الفكرية كانت قد تكونت من مجمل ماقرأ وهضم واستوعب ، لذا حاول أن يكتب مالم يكتبه غيره متلمسا المراوحة بين التيارات المختلفة، ابتداءً من الاهتمام باللاشعور وبالإنسان الداخلي الذي فصّل القول فيه سيجموند فرويد من قبل في أبحاثه ودراساته للتحليل النفسي من حيث الكشف عن رواسب الطفولة والعقد النفسية والأحلام(١) ومروراً بالسريالية التي ظهرت تجسيدا لمنهج فرويد والتي تبنت فكرة التلاحم العضوي بين الحلم والواقع وكل ماهو فوق الواقع ، وتدمير الذات والهروب ،

(١) للمزيد انظر: سيجموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، تر. مصطفى زيور، ط ٣، دار المعارف بمصر، ص ٦٦ - ٦٨.

كما أنها حلقة اتصال بين عالم الشعور واللاشعور وبين حلم النوم وحلم اليقظة ، وتعمل على تشابك الرؤى ودمج المتناقضات حتى توقظ الانسان على رؤية جديدة للأشياء [1].

كل ذلك جاء في خضم البحث عن ماهية الوجود ومحاولة الكشف عن معنى الوجود وبخاصة بعد أن أثبتت الحروب وأنماط القمع المختلفة أن الانسان لاشيء ، وأنه كالسلعة التي يمكن الاستغناء عنها في أي وقت ، فولدت بذلك روح الهزيمة والغربة والتمزق فازداد الإحساس بالعبث والضياع ، فما معنى سلوك الانسان وتصرفه حيال أمر ما إذا فقد الإحساس بالثقة والانسجام والتوافق ؟ وتجدر الإشارة هنا إلى أن أدباء هذا العصر ممن هم على شاكلة فرانز كافكا ، وصموئيل بيكيت ، أمثال زكريا تامر ، وإدوار الخراط ، و محمد الماغوط لم يطرحوا حلاً في أدبهم ، بل تناولوا الداء كما هو ، وعرضوه على سبيل الإشارة للقارئ كنوع من الخلاص آخذين بعين الاعتبار أن الرفض والتغيير أمران لا يمكن تلقينهما[2]. حتى انتهى الأدباء إلى الوجودية فاعتبر القلق، والاغتراب ، وعرضية الوجود الانساني ، وقيود الوجود، و وشوك الموت ، والعزلة من أهم العناصر التي ترتكز عليها الفلسفة الوجودية . وكل ماورد ذكره كان قد ظهر في خضم العالم العصري المتجدد بسرعة هائلة حتى أحسّ الفرد بالضياع وهدر كرامته ، إلى أن سمي هذا الجو

---

(١) للمزيد انظر: والاس فاولي، عصر السريالية، تر. خالدة سعيد، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٧، ص ٢٤ - ٢٧. وانظر ايضا: إدوارد الخراط، السريالية في الأدب، مجلة البيان ع ١٠٦، ١٩٧٥، ص ٤٤ - ٤٧. وانظر: فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر. فريد انطونيوس، ط ٣، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٣، ص ١١٥ - ٣١٩. وانظر: ر. م. البيريس، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين. تر. جورج طرابيشي، ط ١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٥، ص ١٦١ - ١٦٧

(٢) د. نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية، مكتبة مصر، (د . ت)، ص ١٩٤. وانظر ايضا د. حسام الخطيب، محاضرات في (تطور الأدب الاوروبي) ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، جامعة دمشق، ١٩٧٥، ص ٣١٢ - ٣١٥ ، ٣٢٦.

العام المشترك بين حضور كافة الاتجاهات والمذاهب في آن واحد بالاتجاه التعبيري ، الذي يتكىء على تيار الوعي في التغلغل إلى أعماق الإنسان الدفينة[1] ، كما أن التيار العام في الأدب الحداثي يتضمن الخروج على الواقع، والتخلص من سيرة العالم الواقعي ، وتجاوز حدوده ، ومحاولة خلق عالم ذاتي خيالي خاضع لقوانين خاصة لايعرف من خلالها وجه الإنسان أو اسمه أو مكانه ؛ لأنه بات يعالج قضية إنسانية بحتة .

ومن الجدير بالذكر اننا لا نستطيع ان نحسب زكريا على اي مذهب من المذاهب كالوجودية مثلاً وبخاصة إذا اختار من الوجودية – كما اختار من غيرها– دون الالتزام بحرفية مبادئها؛ لأنه لا يستطيع أن يراهن على هذا العالم المشوب بالعبث والقمع. حتى إنه لا يرى في الهروب والسلبية والرغبة الجامحة – أحيانا – بتدمير العالم سوداوية ويقول في ذلك : «وإذا كان أبطال القصص خاضعين لظل أسود ، فليس هذا مبعثه سوداوية مريضة انما هو تعبير صادق عن واقع غير إنساني يعيشه بشر معذبون يحاولون الظفر بالسعادة [2].

ولزكريا أفكار وآراء متميّزة بثها في مقالاته كما قد بثها في قصصه من قبل [3] فأعاد استنطاق الشخصيات التراثية ، وكررها في أعماله من مثل شخصية جنكيزخان ، وعباس بن فرناس مقيماً حوارات معها ومع غيرها من الشخصيات .ولم تكن السياسة بالأمر الصعب الذي لا يخترق ، فقد جذبته السياسة وأضحى ناقداً ومحللاً سياسياً يكتب وفق فهم جديد للسياسة ، وعني بأزمة الإنسان وقضاياه المصيرية أمام القوى السياسية السلطوية ، لذا نراه أحياناً ينقسم على هذا الإنسان (على ضعفه وعجزه) وأحياناً اخرى

---

(١) عبد الغفار مكاوي، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ٨.

(٢) زكريا تامر، عطشان يا صبايا – عرض وتحليل، مجلة المعرفة، ع ٦، ١٩٦٢، ص ٢٠٣.

(٣) توجه زكريا لكتابة المقال بشكل رسمي ودائم بعد استقراره في لندن (١٩٨١) في حين كانت مجموعاته القصصية الخمسة مطبوعة قبل ذلك.

ينصفه ، مؤكداً أن الإنسان واحد لايتغير ، وان تغيّر اسمه أو مكانه ، وأن مشكلته التي تعذبه هي قسوة التقاليد المترسبة في المجتمعات ورؤوس الآباء . والإنسان الذي يراه زكريا دائم البحث عن شيء ليس له ظل حقيقي على أرضه ، كما يعتبر الإنسان أوّل اهتمامات زكريا وكل شيء ماعداه يأتي لاحقاً ، ولا يرى حلاً للوضع الراهن بتسلطه وقسوته . كما أنه لايقترح حلا لذلك بل يكتفي بعرض الحال ويترك أمر التغيير للزمن . وقد انطلق في التعبير عن آرائه الفكرية والفلسفية والسياسية والاقتصادية بعدما عكف على تثقيف نفسه ، وتعهد بأن يسلخ نفسه من الطبقة الدنيا بمجهوده وعصاميته ، فانفصل عن الطبقة العمالية التي نشأ فيها، وآلت حاله إلى مستوى الطبقة البرجوازية الصغيرة (التي نشأت في أواخر الخمسينات على أنقاض الإقطاع)، الاّ أنه وجد نفسه غريباً عنها، وظل عيناً عليها يهتك أسرارها ويكشف ضعفها .

يرى زكريا تامر أن الناس باتوا يستمرئون الظلم « فالظلم أمر عادي ، والاحتلال عادي ، والهوان عادي ، والجوع عادي ، والقتل اليومي عادي ، ودخان البيوت المحترقة عادي ... » (١) . ولا ينسى أن لسياسة التجويع دوراً هاماً في خلق رعية مطيعة مشيراً بأصابع الاتهام إلى طبيعة السياسة التي ينتهجها حكام العالم وبخاصة العالم العربي ، فيقول : « ان الانقالابات العسكرية ما هي الا اطاحة بحاكم شبع واحلال محله حاكما آخر لن يشبع...» (٢). ويعمق رؤيته السياسية لأنماط القمع والتسلط الذي تمارسه السلطة ضد الشعب ، فلا يترك فرصة تخلو من توجيه اللوم والقذع للسلطة ، والسخرية من رجالها ، وهو يعلم تماماً أن العالم العربي الآن هو عالم يملؤه الضباب ، وتسوده السوداوية التي ظهرت كنتيجة حتمية لتلك النظارات السوداء التي يضعها الحكام على عيونهم حتى لايرو الشمس (لاحظ الاسلوب

---

(١) زكريا تامر، اذا نمنا قتلنا (الانقلاب المسموح به) مجلة التضامن ع ٤٢، ١٩٨٤، ص ٣٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٣.

الرمزي) فإن العالم كله قد رضخ للملوك الا الشمس ، بقيت تشرق وتغرب ولا تستسلم لأوامر الملك ، لذا يجب أن يرتدي العالم نظارات سوداء حتى يقنع الملك بأن الشمس قد أصاخت لأوامره ... ، فزعماء الأمة يتخبطون ، « فهم يمارسون الاستبداد أحياناً عن علم ودراية ووعي بنتائجه ، وذلك تحقيقاً لجبروت يقبع داخل أنفسهم المريضة وأحياناً أخرى يصورهم زكريا أنهم أغبياء ينقادون لحاشية ملوثة خبيثة تسعى لتحقيق مصالحها الشخصية فقط على حساب الشعوب . ويرى كذلك أن الحكومات لم تنزل من السماء وأن الناس هم الذين أوجدوها لتخدمهم لا ليخدموها (١) .

والقارىء لأعمال زكريا يستطيع أن يتلمس الدرب نحو الكثير من مبادىء الكواكبي (٢) المنددة بالاستبداد والداعية لرفع الظلم والقمع والتسلط ، وزكريا بدوره يندد بالاستبداد باسلوب ساخر لاذع ناقد لحال الأمة المستسلمة لعدد من الأفراد .

مفهوم المواطنة :

أما مفهوم المواطنة عند زكريا فقد جاء بعدة صور ، إذ لم ينسلخ يوماً عن قضايا مجتمعه وهموم المواطن العربي، بل لايملّ تعداد مظاهر البؤس في الحياة العربية ، مصرًا على أن سبب مشكلات العالم ناجمة عن السلطة، حتى أن السلطة العالمية صيغة أخرى للاستبداد ويقول : « قالت الوردة البيضاء بهزء: أنت تتكلم كمجلس الأمن الدولي الذي لاعمل له سوى أن يقدم الاحتجاج تلو الاحتجاج بينما الشعوب تخرّ صرعى في معتقلات الدول الكبرى »[٣].

---

(١) هذا ما اشار اليه الكواكبي من قبل. انظر: عبد الرحمن الكواكبي، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ط ١، دار النفائس، بيروت، ١٩٨٤، ص ٣٢.

(٢) تجدر الاشارة الى ان زكريا كان قد نشر في افتتاحية العدد ٢١٩ من مجلة المعرفة مقتطفات من كتاب الكواكبي والتي كلفته حينها منصبه كرئيس تحرير المجلة. انظر: زكريا، قراءات، مجلة المعرفة، ع ٢١٩، ١٩٨٠، ص ٥ – ٦.

(٣) زكريا، خواطر تسر الخاطر (الورق الابيض يدافع عن حياته) م. الدوحة، ع ٩٣، ١٩٨٣، ص ٢٠.

فمواطن زكريا لايحب الرضوخ لقوانين وأنظمة أو حتى لروتين ما، ويتمرد على كل النظم التي تقيد حرية الانسان وانطلاقه، يقول :« والضاحك الباكي مواطن عربي عادي يتصف بأنه لايستطيع أن يكون مختلفاً عن غيره من عباد الله المواطنين الذين يشكلون أغلبية مبعثرة من المحيط إلى الخليج، وهذه الصفة أدت إلى اهتمامه فقط بما يسمى بقضاياه المصيرية » (١) . ولا يترك فرصة تمكنه من الاعتداد بعروبته و موروثه العظيم الا ويتحدث فيها فيقول : « أوشكت جارتي العجوز الانجليزية أن تبيع بيتها في مزاد علني بأبخس الأسعار هرباً مني ومن اعتدادي بعروبتي و مآثرها » (٢) .

كما أن وطنيته وشعوره بالانتماء لايقفان عند حد ، فيرى في فلسطين قضية قومية عربية ينبغي الدفاع عنها، كما أن إسرائيل هي العدو اللدود للأمة العربية ، ويسخر من الموقف العربي اللاهث وراء السلام مع إسرائيل قائلاً : « إن العدد (٢) لم يحدد العطور الصالحة للناس الذين يستخدمون من المقابر بيوتاً لهم ... وتحدث عن عطر يتيح للمرء أن يعرف من هو صديقه ومن هو عدوه ، ولو ذكر اسم العطر لاشتريت كميات كبيرة وأهديت إلى الوفود العربية التي تفاوض اسرائيل » .

إضافة إلى أنه يرى أن المواطن العربي يفضل الرضوخ والانسحاق – نتيجة الخوف من السلطة – فيقول ساخرا من هذا الجبن « والمواطنون العرب في معظم أقطارهم حريصون على أن يكونوا صالحين ، فالعنق الأعزل لايلام اذا تهرب من مواجهة سكين عطشى إلى الدم »(٣) . لذا فنجد زكريا مهموما دائما، وهمه نابع من خوفه على مصير الانسان المسحوق بسبب جهله وتبعيته وتخلفه ورضوخه للذل ، والجوع المزمن ، يقول : « ... ولكن هؤلاء الأطباء لو تابعوا بحثهم في بقية جسم ذلك المريض العربي فسيجدون الآتي : سيجدون

---

(١) زكريا، اقتصادنا سليم ولن نستورد قتلة، مجلة التضامن ع١، ١٩٨٣، ص٨٨، ٨٩.

(٢) ينتقد مجلة « كل الناس» المصرية، انظر: زكريا، الصحافة المتعطرة، جريدة القدس العربي، ع ١٠٩٨، ٢٢/٢١ تشرين ثاني ١٩٩٢، ص الأخيرة.

(٣) اقتصادنا سليم ولن نستورد قتلة، ص ٨٩.

في قلبه مخافر للشرطة، وتلالاً من الخيبات والآمال المنتحرة ، سيجدون في رئتيه دخان المعارك الخاسرة ، سيجدون في عينيه خوفاً له أوثان تعبد ، وفي أذنيه خطباً تقاتل وتنتصر وفي يديه تاريخاً عريقاً لتصفيق يؤازر الجلاد ، وفي معدته جوعاً أقدم من أهرامات مصر ، وفي رأسه سجوناً وأشباحاً ومشانق ...» [1]. وهذا النمط من المواطنين نمط ناقم على العالم حاقد على كل القوى . التي لم تخترع شيئاً يجعله يستغني عن الطعام فيتحرر من قيود ترغم المعد الخاوية على الخضوع لها، فتظهر صورة المقهور المستلب الذي ماعاد يفكر بالتغيير وذلك لأنه لايستطيع ان يملك قراراً ، فالسوء والظلم لايأتي الا من السلطة (المجتمع ، والشرطة ...) ولا بد للعربي أن يعيش سعيداً لو أنه يملك رزقه وحريته .

أشرنا سابقاً إلى أن زكريا قد انسلخ عن الطبقة الكادحة بجهده وتحول إلى البرجوازية الصغيرة ، الا أنه شعر بالاغتراب في هذه الطبقة ، وحدّق ملياً بأنماط الناس فيها ووضع يده على أناس منافقين متسلقين ، يلهثون وراء الملذات ، يقول : « يجود الشجاع بنفسه وماله في سبيل قومه ، فيسارع البخيل إلى المتجارة بتضحية الشجاع فيربح الشجاع قبراً ... ويربح البخيل ثروة جديدة بلا تعب ... » [2] .

فالاستغلال لاحدود له – من وجهة نظره – وأصحاب النفوس المريضة يتاجرون بالوطن والمواطن ، حتى صار المجتمع بلا هوية ، وبلا وجود محترم ، فالمناضل لامكان له في عالم زكريا ، ليس لأنه غير موجود بل لأن المجتمع بعامته يصطبغ بالضياع والانهزام والجوع . وها هو الوزير يحاور الملك بحوار مغلف بالغش والخداع « قال الملك : ... وأريد وزيراً للمالية نزيهاً أميناً نظيف اليدين ، قال الوزير : هذه الوزارة ليس لها سوى ابني السادس ، فهو يغسل يديه بالصابون والماء الحار عشرات المرات في اليوم الواحد » [3] .

---

(١) زكريا، الذئاب طابور خامس، مجلة التضامن ع٣، ١٩٨٣، ص ٨١.
(٢) زكريا، من حابى خصمه غلب، مجلة الدوحة، ع ٩٥، ١٩٨٣، ص ١٢.
(٣) قال الملك لوزيره (العائلة)، مجلة الناقد ع ١٠، ١٩٨٩، ص ٨٢.

أما عن **مفهومه للحرية** يقول « الحرية التي يريدها الإنسان العربي هي أن يستطيع التعبير عن أفكاره وآرائه في أمور تتعلق بمصيره ، ومصير بلده من غير أن يخلد في سجن أو يتدلى من مشنقة ... ولا ننظر إلى تلك الأفعال على أنها شائنة ، وخيانة للوطن والأمة ، وهي أن يتاح له خدمة وطنه ، لا خدمة حاكمه فقط ... ، ولكن فاقدي الحرية هم المسؤولون عما حلَّ بهم » (١) .

والحرية ليست ترفاً يطالب به الإنسان العربي ، بل هي حق ينبغي أن يناله كي يصبح ارتباطه بوطنه ارتباطاً عضوياً ، الا أنه لايدافع عنها حاضا عليها، بل يكتفي بإعلان تشاؤمه . ويعود عام ١٩٨٧ ليقف هازئاً ساخراً مما يمارس من قمع وكبت لكنه لايصرح بالتغيير حتى بات البحث عن الحرية أخيراً غير مجد لأن مفهوم الحرية يقتصر وجوده على القاموس(٢). لذا لايجد بداً من التمرد، والتمرد نوع من الالتزام الا أنه التزام بمرارة، والالتزام والاخلاص صفتان لاتفارقان أديبنا ، كما أنه لايترك فرصة الا ويحض عليهما ، ويدعو للتواصل معهما ، فيرى « أنه عندما يقدم على الكتابة إنسان يتميز بإخلاصه لوجوده وفنه وأرضه ، فلا بد أن ثمة صوتاً ملحاً عميقاً يحفزه لقول شيء ما عن حياة البشر ، وسيكتسب هذا القول - بشكل عفوي - طابعاً مميزاً نابعاً من رؤية الكاتب الخاصة للعالم والناس ، وهذه الرؤية هي التعبير الخفي عن الأصالة والموهبة » (٣) .

ولا يقف عند هذا الحد بل يرى أن ثمة امتحاناً لإخلاص المثقف لشعبه ، ويتجلى ذلك في تقويمه للحاكم من خلال مايقدمه لشعبه ، لا من خلال مايظفر به من مغانم شخصية ، بذلك يلقي زكريا على عاتق الأديب هماً كبيراً يتمثل بالالتزام تجاه قضايا الشعب ، فلا يرى في الانسلاخ مهرباً « فالتزام الأديب بمشكلات وطنه أمر مطلوب ومهم ، وضروري ، كما أن ثقة الأديب بنفسه صفة حسنة لابد من توافرها ليستمر العطاء والتطور ... » (٤) . بذلك تقع مسؤولية

---

(١) الأرجوحة، مجلة التضامن، ع ٣٤٨، ١٩٨٨، ص ٢٩.
(٢) منامات غريبة الأطوار، مجلة التضامن، ع ٢١٢، ١٩٨٧، ص ٢٤.
(٣) زكريا، عرض وتحليل قصص عادل أبو شنب، مجلة المعرفة، ع ١٠، ١٩٦٢، ص ١٥٨.
(٤) الطبل محلي وهديل الحمامة مستورد، مجلة التضامن، ع٢، ١٩٨٣، ص ٨٣.

تمهيد سبل الوعي لدى الأمة على عاتق المثقف لأن المخلوق الجائع المتعب اليائس لا يستطيع رؤية الورد الجميل والسماء الزرقاء (١) .

أما **موقفه من النقد والنقاد** ، والأدب والأدباء ، فقد توصلنا من خلال مقالاته إلى أنه ناقم على مستوى الأدب في الوطن العربي وحاقد كذلك على الأدباء الذين باعوا الكلمة لمن يدفع أكثر ، فجردوها من الصدق الموضوعي والفني ، حتى فقدت هويتها . الا أننا نجد في نقده وعرض آرائه شيئاً من الاندفاع والقسوة ، فيرى أن النقاد لايعرفون من أصول النقد شيئاً ، ويصفهم بأنهم يتأرجحون و يميلون حيث مالت الريح ، لكن رأيه هذا ليس على إطلاقه بل يرى – احياناً – ومضات حقيقية مضيئة وصادقة لبعض النماذج على صعيد الأدباء والنقاد. ويصنّف ، الأدباء عدة أصناف منها « أدباء طاعنون في السن ، يؤمنون أن الأدب المبدع الأصيل لا ينتجه الاّ من كان يحمل لقب دكتور، وينتمي كذلك إلى أسرة ثرية . وأدباء يعتبرون النتاج الأدبي وسيلة للشهرة الاجتماعية . وأدباء يملكون دكاكين يبيعون فيها بأسعار لاتزاحم شتى الأفكار والقيم والمباديء والشعارات (٢) .

ويرى كذلك أن الأدباء مراوغون ، إذ يتكلمون خمسة آلاف كلمة كي يقولوا إن الذبابة هي ذبابة ، مشيراً إلى عيوب تلك الفئة المكتسبة وهذا مادفعه فيما بعد إلى هجر المنتديات الأدبية والصالونات النقدية وكذلك المؤتمرات . وعلى الرغم من موقفه السابق الا أنه يرى وفي موضع آخر أن هناك من الأدباء من يكتب كي يحصل على لقمة العيش فيضطر إلى ابتذال نفسه للوصول إلى ذلك الا أنه نهاية يتعجب كيف يمكن لأديب عربي أن يعيش مرفوع الرأس منذ لحظة خروجه من بطن أمه وحتى لحظة غيابه في باطن الأرض وذلك لأن من عليه أن يختار حرفة الكتابة الصادقة التي لاتجامل لايحتاج الاّ إلى ذكاء واحد الا وهو ان يتعلم كيف يحفر قبره بقلمه (٣) .

(١) عطشان يا صبايا (عرض وتحليل)، ص ٢٠١ – ٢٠٢.
(٢) ابن فضلان، مجلة الدوحة، ع ١١٨، ١٩٨٥، ص ١٣.
(٣) من حابى خصمه غلب، ص ١٢.

وينتقد زكريا حديث الشعر والشعراء بأسلوب ساخر ، فيقول : « إنه لحدث تاريخي جلل أن يترجم الشعر العربي إلى لغات أجنبية ، ولكن الخطوة الأولى الذكية المتصفة بالواقعية تقضي بأن يترجم ذلك الشعر إلى اللغة العربية أولاً »(١) . ولا يهزأ بغموض الشعر وإبهامه بسبب من التكلف والإغراق في الغموض فقط بل يسخر من كتّابه أيضاً ، فيوقظ الشاعر أحمد شوقي الذي يصدم بمستوى ما يقدم من أشعار، ويعدها مهاترات جهلة، لذا يرى زكريا بأنه يتوجب تنصيب شوقي ملكاً للشعراء لا أميرا فقط (٢). بهذه الجرأة وقوة الصراحة الممزوجة بحس السخرية المتضمن نقداً لاذعاً متزمتاً في بعض الأحيان يرى زكريا أن الأديب يقف أمام تحديات حضارية عظيمة ، وعليه أن يحدد انتماءه بصدق ، فإما أن ينتمي إلى عالم مدعوم بالجلادين والخونة والسجون ، وإما أن ينتمي إلى عالم آخر لم يظهر بعد ، وما زال في الأحلام ، الا أنه قادر على منح الانسان العربي كل مايفقده من حرية ، وفرح ، وعدالة ، وكرامة ... وفي اختيار الأديب لأحد هذين الخيارين برهان على مدى أصالته وإخلاصه لوطنه وإنسانها(٣) .

ويعد النقد ضرباً من الوان الحرية ، وغيابه يعني ضرباً للتطور والتقدم حتى الموت . ومعركة زكريا مع النقد والنقاد أشد وطأ، لذا يقسّم النقاد إلى زمر ، زمرة تنتقد الكتب نقداً مراً من غير أن تقرأها ، وزمرة تمتدح الكتب قبل أن يكتبها مؤلفوها ، وزمرة متقيدة بالحكمة القائلة إن السكوت من ذهب . وهذه الزمر جميعها تحب الذهب والفضة(٤)، من ذلك يرى زكريا بأن النقاد تجار كبار ، يعتبرون الأعمال الأدبية صفقات مالية مربحة كما لايغفل أولئك النقاد الذين ينحازون للأدباء بناء على معرفة شخصية مسبقة . وعن تجربته مع النقاد يقولُ « تجربتي الخاصة في الكتابة علمتني الا أحترم - كثيرا - آراء

---

(١) من لم يركب الأهوال لم ينل الآمال، مجلة الدوحة، ع ١٠٩، ١٩٨٥، ص ١٠١.
(٢) الشوقيات، مجلة الدوحة، ع ١٢٣، ١٩٨٦، ص ٧٩.
(٣) الكلمة السلاح، الكلمة الجارية، مجلة الموقف الأدبي، ع٣، ١٩٧٣، ص ٤ .
(٤) ابن فضلان، ص ١٣.

النقاد في قصصي ، ففي سنوات بدايتي كنت ما إن أنشر قصة حتى يشتمها النقاد، ثم انشر قصة ثانية فيسارعون إلى مدح الأولى وشتم الثانية ، لذا فقد اقتنعت بالسير في عالم يخلو من النقاد (١). فالمجتمع العربي بحاجة ماسّة إلى النقد الصارم الذي لايشفق ولا يهادن ولا يساوم ، ولا يبقي نفعاً مادياً (٢). وحتى يتحقق ذلك فقد قاطع زكريا المؤتمرات الأدبية التي تقام بين الحين والآخر في أرجاء الوطن وذلك لأنه يرى فيها تكايا تتيح الفرصة لأكبر عدد من الأدباء كي يأكلوا الطعام مجاناً ويناموا في فنادق فخمة ، في حين يخرجون بتوصيات تنشر في الصحف وملعون من ينفذها (٣). فالفجوة كبيرة بين الواقع الحياتي ، والمثاليات ، والنظريات والشعارات التي ترفع بين الحين والآخر .

وكثيرا مايجلس زكريا للكتابة وهو في حالة هياج ، وثورة عارمة ، عندها لايجد أملاً ولا حرية ولا مستقبلاً ، فتطل النظرة السوداوية على قلمه لتشحنه فلا يعود يرى في الحياة بصيصاً من نور ، فكلما تقدم الزمان تعقدت الحياة وتحول الناس إلى آلات مبرمجة لاتملك حريتها ، ولا وطنها ، ولا يجد الفرد صديقاً يأنس به الا اللحد وحده(٤) . كيف لا وقد وصف ابو نواس – منذ مئات السنين – زمانه بأنه زمان القرود ، فيتساءل زكريا لو أنه عاش في زماننا ، فماذا كان سيطلق عليه من أوصاف ؟ لاشك أنه سيعجز عن ذلك .

لذا يظن العالم أسود ممسوخاً ، ويعتبر العالم العربي من أشد العوالم بشاعة ، فيعمد إلى قلب الموازين وتجميل البشاعة ، وذلك حتى يكون انعكاس

---

(١) مقابلة مع زكريا تامر، ص ١١٥.

(٢) دور النقد في التغيير، مجلة المعرفة، ع ٢١٠، ١٩٧٩، ص٥.

(٣) الليل ليل والنهار ليل، الفوائد الخفية للمؤتمرات الأدبية، مجلة الدوحة، ع ١٢٤، ١٩٨٦، ص ٧٤.

(٤) من حابى خصمه غلب، ص ١٢.

هذه الصورة على الناس غير مقلوب ، كما المرآة . فالغربان من – وجهة نظره – تغرّد ، والحمائم تنعب ، والإنسان الذي يسأل عن أمنيته سيتمنّى لو يصبح حصاناً ؛ لأن الحصان لايركبه الا واحد بينما المواطن العربي فمركوب من الكثيرين دفعة واحدة ، لذا نجد زكريا يرتاح لفكرة الشنفرى الذي استبدل عالم الإنس بعالم الحيوان كي يكونوا أهلاً له في وقت عزّ فيه الأهل، ويكررها كثيرا .

ويدخل زكريا في عوالمه الخاصة مغلّفاً برؤية ساخرة ، مركزاً على المفارقات بروح الدعابة التي لاتخلو من الحدة، واللذع، والإيلام أحيانا كثيرة. وبما أن الفن الساخر (الهجاء) قائم على فكرة التشويه فإن الأديب المصاب بعاهة خلقية مثلا يعكس نفسيته تلك على أدبه ويتحدد بذلك سير أبطاله كما الجاحظ والمعرّي مثلاً . وعادة مايكون المهجو نموذجاً مأساوياً يمثل مأساة الإنسانية بأسرها، ويمثل جور الزمان كلّه ، وكأن الكاتب يريد أن يلذع الآخرين قبل أن يلذعوه ، وزكريا حين يقذف حممه على من حوله إنما يقذفها قاصداً الإنسانية كلها .

وغالباً ماتجد المأساة طريقها من خلال المهزلة والسخرية فهو ساخر لاذع لكل من يبيع نفسه للشهوات ، ولكل انتهازي مريض ، ولمعنى الحياة ومفهوم الوجود . كما استخدم زكريا عنواناً لافتاً للنظر لزاويته في مجلة التضامن وهو «الضاحك الباكي» وكثيراً ما استخدم هذه الزاوية كي يستتر خلفها أثناء كتابة مقالاته الساخرة اللاذعة لأنظمة الحكم العربية وجهل الناس وقسوة الحياة عليه وعلى أمثاله ، يقول :« والضاحك الباكي مجهول مغمور ، لاتنشر الجرائد والمجلات صوره، فصوره تصلح للنشر فقط في صفحات الوفيات والجرائم »[1]، ويعلل زكريا أسلوبه اللاذع هذا بقوله : « والضاحك الباكي مهذب جداً ... غير أنه لايجسر على تجاهل الحقائق العلمية القائلة إن

---

(١) اقتصادنا سليم ولن نستورد قتلة ، ص ٨٨.

الشتيمة – أحيانا – هي من أرقى أنواع التهذيب حيث تكون موجهة إلى من يجعلون حياة الإنسان شقاء يستمر من المهد إلى اللحد » [١].

ومن خلال هذه النظرة التشاؤمية يطل علينا زكريا في حلته السوداوية الساخطة على العالم ، والتي تتمنى الإطاحة بالكون كي ينمو كون جديد خالٍ من الشوائب .

ويعتبر زكريا التراث الإنساني منبعاً لتعميق مفهوم الأصالة عند كل أديب « وأن الأديب لايستطيع أن يبلور مفاهيم جديدة للعمل الأدبي دون الاطلاع على التراث الأدبي الإنساني ، وهضم ذلك التراث والتفاعل معه التفاعل الحي الايجابي » [٢].

لذا فقد استنطق التاريخ القديم ، وأحيا الشخصيات التراثية العربية ، وأتاح لها الفرصة كي تتلمس معالم هذا الواقع الجديد مقيماً معها حوارات مختلفة نستنتج من خلالها أن الكاتب لم يلجأ لهذا الأسلوب الا بعد تشبع إحساسه بالهزيمة أمام الواقع ، فما كان منه الا أن أعاد صياغة التاريخ من جديد وعكس البطولات إلى مواقف إنهزامية وبرع في توظيف شخصياته ، فابن بطوطة في عصرنا مثلاً ، يؤثر السلامة ويعزف عن الترحال ، لأن البلاد العربية أضحت حدودها فنادق [٣].

والمُتنبي – في أكثر من مقالة أدبية – يقرر الإضراب عن نظم الشعر [٤] . والشنفرى غير راضٍ عن وضعه المعيشي فيتسكع ويسعى لتأمين عيشه من خلال طرق الأبواب ، فيسرق وينافق[٥] .

---

(١) اقتصادنا سليم ولن نستورد قتلة، ص ٨٨.
(٢) مقابلة مع زكريا، ص ١١٤.
(٣) الليل ليل والنهار ليل، ص ٧٤.
(٤) ماذا جرى للمتنبي في رحلاته، مجلة الدوحة، ع ١٢٧، ١٩٨٦، ٢١.
(٥) الليل ليل والنهار ليل، ص ٧٥.

أما أبو حيان التوحيدي ، فنتيجة لعجزه وانهزامه أمام الواقع يقرر الهروب ناسباً نفسه إلى شعب أوغنده ، ناسفاً كل صلة له بالعروبة(١) . كما أن عباس بن فرناس يبرر سبب طيرانه في كل مرّة تختلف عن سابقتها ، الاّ أنها تشترك جميعاً في أن فكرة الطيران قد ولدت كنوع من خلاص الفرد من مجتمعه وحكامه . وتجدر الاشارة إلى أن شخصية عباس بن فرناس تكررت كثيراً جداً في مقالات زكريا الأدبية ، وفي قصصه (٢).

أما عبد الرحمن الكواكبي فنجده بين يدي زكريا قد اتخذ من بيع السجائر مهنة له ، وتنكّر لمؤلفاته ومبادئه التي تعمد زكريا أن يسرد بعضا منها(٣). فعلى كل إنسان – يعيش في هذا العصر– أن يتنكر لنفسه ، وعقله ، ووجوده ، وعليه أن يسبح مع التيار الخانع ، أو أن يتيه في الضباب .

لقد كرر زكريا تامر العديد من مقالاته وقصصه في مجلات مختلفة داخل الوطن وخارجه ، دون أن تجد الباحثة أية إضافة أو تعديل على تلك المقالات ، ولا ندري ماسبب التكرار هذا ، ونذكر على سبيل المثال : المتنبي يغزو لندن (٤)، وشجرة البؤس (٥)، والنار والعقرب (٦)، نبوءة كافور الإخشيدي (٧)، وقصة النهر ميت (٨) .

---

(١) أبو حيان التوحيدي يحرق كتبه، مجلة الدوحة، ع ١١٦، ١٩٨٥، ص ٨٥.

(٢) ماذا قال عباس بن فرناس، مجلة التضامن ع١٠، ١٩٨٥، ص ١٠.

(٣) الكواكبي الجديد، مجلة الدوحة، ع ١٢٦، ١٩٨٦، ص ٤٣. وانظر أيضاً : يوم صرنا سياحا في بلادنا، مجلة التضامن، ع ٦٥، ١٩٨٤، ص ٩٤.

(٤) مجلة التضامن، ع ٦٩، ١٩٨٤، ص ٩٤. وانظر : مجلة الدوحة، ع ١٢٧ السابق، ص ٢٠.

(٥) مجلة التضامن، ع ٦٦، ١٩٨٤، ع ٩٤. ووردت تحت عنوان آخر في مجلة الدوحة، ع ١٢٣، ١٩٨٦، ص ٧٨. (لماذا ضحك طه حسين قبل موته).

(٦) مجلة التضامن، ع ٦٦، السابق. وانظر: مجلة الدوحة، ع ١٢٤ السابق.

(٧) مجلة التضامن، ع ١٣٢، ١٩٨٥. وانظر : مجلة الدوحة، ع ١٢٧، السابق.

(٨) مجلة الآداب، ع ٨، السنة السابعة، ١٩٥٩، ومجلة الأقلام، ع ٤، ١٩٦٤، ص ٢١.

لقد اتسم أسلوب زكريا بالخفة والبساطة والسخرية المغلّفة بالطابع التراثي في مجلة الدوحة القطرية ، بينما ركز على أسلوب المواجهة والصراحة في الطرح ونقد واقع الطبقة البرجوازية في مجلة التضامن اللندنية ، فعبّر من خلال هذه المجلة عما يجول في نفسه ، وعن وجهة نظره بصراحة مطلقة ينتقد من خلالها الوضع الاجتماعي القائم على النفاق ، والرياء ، والسمعة . ويعود سبب الاختلاف في النهج بين المجلتين اللتين رأسلهما في الوقت نفسه إلى اختلاف المكان وطبيعة الجو العربي الذي لايحتمل الصراحة والجو الغربي القائم على الصراحة والحرية المطلقة . كل ذلك ظهر بأسلوب جميل جداً يشد القارىء إلى قوة اللغة وحسن السبك، وتكرار الألفاظ ، والمترادفات ، والعناية بالاطالة غير المخلّة كي تترسخ أفكاره ومبادؤه .



الفصل الثاني

موقفه من المجتمع

(من خلال قصصه)

تدور أسئلة كثيرة حول رؤية زكريا تامر وتصوره للمجتمع الذي يرسمه فأي مجتمع يقصد ؟ وأي عالم يرسم ؟ هل هو مجتمعنا ببساطته وتخلفه ؟ أم أن الكاتب يعيش في عالمه الخاص جداً ؟ أم أن ملامح الوسط الذي يضع الكاتب أبطاله فيه ينطبق على مجتمعات غير مجتمعاتنا العربية ؟

وفي هذا الصدد طرح الأديب حنا مينة موقفه من مجتمع زكريا فقال : « عندما نقرأ قصص زكريا تامر ... فإننا لا نعرف هوية هذا الإنسان ولا قمعية هذا الشرطي ولا الزمان أو المكان ، لذلك يقوم التجريد مقام التعميم ... ثم إن الإنسان في الوطن العربي كله ، ورغم السجون والمعتقلات ، ليس مذلاً ولا رعديداً ، ولا يحمل أكفانه ليدور ميتاً في قلب الحياة ، لذا نفتقد الموضوعية .. والصدق .. وكأنه لا عالم ... وكأننا نبرئ ذمتنا أمام جميع الحكام لأننا لا نقصد أياً منهم بالذات » [(١)] .

لكننا، ومن جراء البحث والتقصي الدقيق نستطيع القول بأن قصص زكريا تامر تشكل تعبيراً حياً عن المجتمع الشرقي ، فترسم واقعه رسماً دقيقاً كما تكشف النقاب عن حقيقته بشخوصه وعاداته الشعبية ، ويتضح ذلك من خلال النصوص المليئة بالإشارات الصريحة الواضحة التي تدلل على مجتمعنا الشرقي . وقبل أن نثبت ذلك نعرض طرحاً لزكريا تامر فيه رد على أصحاب الفكرة التي يتبناها حنا مينة وغيره فيقول : « ثمة مخلوق مضطهد مسحوق هالك بائس ، لا يضحك ومحروم من الفرح والحرية ، وهذا المخلوق له وجود حقيقي في بلدنا ، ولكنه كان مهملاً منبوذاً . فمن يسمون أنفسهم كتاباً ملتزمين ، كانوا منهمكين في تصوير المتسولين وبائعي اليانصيب ، وتقديمهم

(١) حنا مينة، كيف حملت القلم، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٠٦ - ١٠٧.

على أنهم الطبقة المسحوقة في بلدنا روحياً ومادياً[1]». فزكريا تامر يعبر عن هموم مجتمع الطبقة البرجوازية الصغيرة، وقضاياها ويرى أنه بات لزاماً على الأدباء مراعاة قضية هامة تخص قراء الأدب ؛ لأن الكتابة التي لاتوجه إلى أصحابها ليست ذات قيمة أو فائدة على اعتبار أن تفشي الأمية يحول دون كتابة هموم المتسول وبائع اليانصيب فقط فضلاً عن اعتبارها هي الأصل في هموم الإنسان العربي ؛ لهذا السبب عُني زكريا بالإنسان العربي المثقف لأنه بدوره هو الذي يعنى بقراءة الأداب ، وهو الذي يعاني صراع إثبات الوجود في مجتمع لا يعترف إلا بالمادة، فجاء أدبه ليعبر عن هؤلاء الذين يملأون الوطن ويعانون من التشرد الروحي قبل الجسدي ، بصورة الفرد النموذج الذي يكاد يتكرر في معظم أعماله والذي يتصدر بطولة قصصه دون منازع .

لذا علينا ألاّ نغالي أو نشتط في مثل تلك التساؤلات . فندع النصوص هي التي تنطق وتعبر عن مجتمع زكريا تامر . هذا المجتمع الذي يمارس جانباً من القمع - إن لم يكن كله - على الإنسان (الفرد) فيحطمه ويجعله تائهاً غريباً حتى وهو بين أهله ووطنه . وليس هناك من عيب أو خطأ في تناول كاتبنا لمثل هذا النمط من الأفراد ، حتى وإن كان هذا النموذج يملأ الغرب الرأسمالي ، فنحن في عصر فرض نظمه القمعية على كل إنسان أينما حلَّ ، وهموم الإنسان كإنسان غالباً ما تكون متشابهة وعامة وبخاصة إذا لامست هذه الهموم الكرامة الإنسانية والجوع والحرية والحب .

لقد أبرز لنا زكريا تامر مظاهر القمع التي يمارسها المجتمع الشرقي على أبنائه النخبة ممثلة بتوضيح موقفه من الفروق الطبقية ، وهيمنة سلطة الأخلاق والقيم والعادات، والاغتراب الذاتي والاجتماعي ، والسلطة الأبوية ،وسنتناول هذه الأنماط بشيء من التفصيل : ـــ

أولاً - الفروق الطبقية :

لم يتساءل زكريا تامر في قصصه عن سبب وجود الفقراء والأغنياء ،

---

(١) مقابلة مع زكريا تامر، مجلة المعرفة، ع ١٢٦ السابق، ص ١١٥.

وكذلك لم يتساءل عن الفارق بينهم ، ولم يدعُ إلى حلٍّ ما بل اكتفى بالرصد ، إذ رصد ظاهرة الفقر والجوع رصداً دقيقاً ، أبرز من خلاله معاناة الفرد الذي لا عمل له فيقتله الجوع . وتفنن برسم المجتمع الغني بمنازله الحجرية الفخمة ، وبهرجة سكانه ، أصحاب السيارات الفارهة .

وتتجسد أزمة البطل في وحدته ، وشعوره بتخلف طبقته الفقيرة الشعبية ، فينسلخ منها لكنه في الوقت نفسه لا يستطيع الانخراط في عالم الأغنياء ، فيرفض طبقته ويرفض فقره وبؤسه .

ويستغل زكريا همَّ الجوع عند أبطاله ليعبر به عن هموم إنسانية كبيرة بل تتحول هذه الهموم - أحياناً - إلى ملحمة سريالية مفجعة كما يرى الكاتب رياض عصمت فالجوع في قصصه نوعان : نوع مادي وآخر معنوي ، وهذان النوعان يتشابكان معاً من أجل إضاءة حياة الفرد التعسة [١]، حتى يصل بهم إلى إنكار القيم الخيِّرة كلّها ، ويدفعهم إلى هوّة اليأس والقهر والإحباط فيلجأون إلى ارتكاب أعمال قد تكون عنيفة أو يلجأون إلى عالم الأحلام والكوابيس ، فالجوع مثلاً كان قد استشرى في الحارة ودفع بأميمة كي تسلك مسالك الرذيلة[٢]، وبليلى كي ترضخ لابن عمها عباس[٣]، والجوع هو الذي دفع أحد المساجين كي يشتم أمه وأباه وجده وجدته [٤] .

وتكثر النماذج التي تظهر لنا الجوع على أنه عدوّ شرس وُظِّفَ من قبل قوة ما - لا يحددها - كي يقتل في الإنسان إنسانيته ويقربه من عالم الحيوان ، ويشوه أحلامه ، فلا يستطيع الجائع أن يحب ولا يملك تفكيراً متزناً ، بل

(١) رياض عصمت، هموم زكريا تامر، مجلة المعرفة، ع ١٨٩، ١٩٧٧، ص ٨٦.
(٢) الأغنية الزرقاء الخشنة، مجموعة صهيل الجواد الأبيض،ط١، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠، ص ١٢.
(٣) الرغيف اليابس، مجموعة دمشق الحرائق، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٣، ص ٧٧.
(٤) رحيل إلى البحر (دمشق) ص ٢٩٧.

يتشرد في الطرقات متمنياً أن تستأصل معدته التي طالما ذكّرته بالطعام ، ويتمنى أيضاً أن يريح قلبه المعتوه لأنه يعشق مدينة بخيلة لم تعطه سوى البؤس والجوع والكآبة [1] .

وأبطال زكريا الجائعون هم غالباً لا يملكون عملاً ما، وذلك يعود إلى أحد سببين: ندرة الوظائف الشاغرة، والثاني أن الأعمال الشاغرة لا ترضي طموح بطل زكريا، ولا تتناسب مع طبيعته الممزقة المنهزمة. فهذا شاب يعلن في الصحف عن: « شاب للبيع عمره خمس وعشرون سنة يقوم بأي عمل ، والثمن تأمين طعام يومي له » [2] . وهناك آخرون يبحثون عن عمل لا يُخدَش كبرياؤهم فيه ، فلا يجدون . ويخاطب أحدهم قطته قائلاً : « يا قطتي العزيزة حياتي بائسة، والفقر يشنق أية ومضة فرح قد تعبر قلبي .. غير أني لن أيأس ...»[3] .

ومن اللافت للنظر أن البحث عن عمل في حياة الأبطال لا يأتي حباً به ولكن لأنه الطريق الوحيد الذي يؤمن أدنى سبل العيش ، فهذا عامل متعب يتثاءب وهو يمضغ لقمة كبيرة ، ويقول : « كل يوم تتحطم جبهتي لأجلك يا رغيف .. يا عاري الكبير»[4]. وكذلك رندا فقد ضربتها أمها لأنها طلبت أن تشتري ثوباً أحمر قائلة لها : « إن شراء الخبز أكثر أهمية من شراء ثوب أحمر »[5]. ويسير أحمد في قصة «سيرحل الدخان» بلا نقود أو سجائر فيمنعه كبرياؤه من الانحناء والتقاط عقب سيجارة رماه إلى الأرض رجل أنيق بحركة لا مبالية من يده ، مما أشعر أحمد بذل عنيف واكتسحته رغبة حمقاء في البكاء كامرأة هرمة » [6] .

---

(١) جوع (صهيل) ص ٦٦.

(٢) رجل من دمشق - الليل في المدينة، ص ٦١.

(٣) نفسه ص ٦٢.

(٤) قرنفلة للإسفلت المتعب (صهيل)، ص ١٠٩.

(٥) الشجرة الخضراء (دمشق) ص ٤٨.

(٦) سيرحل الدخان (مجموعة ربيع في الرماد، ط٢، مكتبة النوري، دمشق، ١٩٧٨) ص ٦١.

هذا هو مجتمع الفقراء الذي يصوره زكريا فلا يجد أبطاله مناصاً من الأحلام والكوابيس لإشباع جوعهم ، فيحلم بطل « الأغنية الزرقاء الخشنة» بأن يصبح ملكاً كي يحطم الجوع وينقذ الناس من براثنه[١] . مما سبق نستطيع القول إن قضية الجوع هي من أهم القضايا وأكثرها شيوعاً في أعمال زكريا تامر ، وأن التخلص منه ، يعد – بحد ذاته – تحقيقاً للحرية، وكما قال أحد أبطاله : « إله مدينتي خبز ، حبيبتي جميلة كالخبز » [٢] .

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو كيف صور زكريا عالم الأغنياء ؟ مقابل ذلك العالم المشوّه ، وهل ثار على وجوده أم أن هناك تمازجاً بين هاتين الطبقتين (طبقة الفقراء ، وطبقة الأغنياء) ؟

لقد دعا زكريا في قصصه إلى نبذ الفروق الطبقية التي تقتل الكرامة الإنسانية إلا أننا نجده – أحياناً – قد سلّم بوجود هذا الفارق الطبقي في المجتمع على اعتبار أنها قضية موجودة أصلاً منذ القدم فدعا إلى ضرورة فتح قنوات التفاعل والتعايش بين الفقراء والأغنياء . يقول أحد أبطاله : « يجب عليكم يا إخواني أن تهدموا الجدار الذي يفصل الإنسان عن الإنسان » [٣]. كما تحدث الراوي في قصة «ربيع في الرماد» عن مدينة قديمة هادئة وادعة ، ناسها مزيج من الأغنياء والفقراء ، يعيشون بسعادة وأمان ومحبة ، ويؤمنون بالله إيماناً قوياً » [٤] . وعلى الرغم من هذه الدعوة الصريحة لنبذ الفروق الطبقية وتجاوزها إلا أن ذلك لم يكن ليتحقق ، فيوسف مثلاً يعلم علم اليقين أن أهل سميرة الأغنياء لن يزوجوها من فقير ، لذا تمخضت نهاية علاقتهما عن تفجير مكامن الحقد والرغبة في الانتقام من عجرفة الطبقة الغنية فتركها تواجه الفضيحة وحدها بعد أن أخذ منها ما يريد [٥] .

---

(١) الأغنية الزرقاء الخشنة، ص ١٢ – ١٣، وانظر ايضاً قصة «جوع»، و «شمس صغيرة» (ربيع)، و «الشجرة الخضراء».

(٢) صهيل الجواد الأبيض، ص ٤٢.

(٣) آخر الرايات (مجموعة الرعد، ط٢، مكتبة النوري، دمشق، ١٩٧٨) ص ٩١.

(٤) ربيع في الرماد، ص ٧٥.

(٥) البدوي (دمشق) ص ٢٠٥.

بذلك يكون بطل زكريا - المعدم اقتصادياً - ضحية مجتمعه الشرس ، فيتمنى العيش في ظل ظروف جيدة مع الأغنياء إلا أن عالم الأغنياء جزء من شراسة الواقع ، لذا تبلور إحساس الفرد بالدونية ، يقول بطل قصة « رجل من دمشق » بعد أن قادته قدماه إلى شارع فخم عالي المباني: « احسست بأني لست سوى بقعة سوداء تلطخ سطحاً ابيض »[1]، كان ذلك عندما ابصر كلباً في إحدى البنايات ، يداعبه طفل أنيق ، وقد تبين له أن الكلب يأكل كيلو من اللحم يومياً فتمنى لو يضع أصحاب هذه البناية الطوق الحديدي في عنقه بدل الكلب كي يحصل على كيلو لحماً يومياً. عندها سيعوي لهم احسن من كلاب العالم جميعاً.

هذه مأساة الفقر في مواجهة الغنى ، فعندما يحدث فواز حبيبته إلهام عن مرض غريب سيأتي ولن يصيب سوى الأغنياء فيموتون جميعاً في يوم واحد ، عندها سيقبل الفقراء ويسكنون في منازل الأغنياء الحجرية الجميلة[2] . وبذلك نستشف شخصية بطل زكريا المسالم السلبي المتقوقع على نفسه والذي لا يرغب بعمل تغيير جذري في إذابة الطبقية بل على العكس من ذلك فهو ينتظر أن تأتي قوى خارقة كي تخلص الفقراء من الأغنياء الذين لا يدرون عن هموم الفقراء شيئاً ويتجسد ذلك في قول القرصان للأميرة بأن « الناس خارج القصر يجوعون وأحياناً ينتزعون قلوبهم من صدورهم ويبيعونها ويشترون بثمنها خبزاً » [3] .

لم يكتف زكريا برسم صورة البطل الحانق الحاقد على الطبقة الغنية بل صور هؤلاء الأغنياء بأبشع الصور إذ جعلهم يأكلون لحوم البشر وغيرها فبطل قصة « ابتسم يا وجهها المتعب » يتناول طعاماً في مطعم خاص بالأغنياء فيتبين له فيما بعد أن الطعام عبارة عن لحم إنسان بدين (لاحظ الرمز الذي

---

(١) رجل من دمشق ص ٦٠.

(٢) النار والماء (دمشق) ص ٢٦١.

(٣) القرصان (ربيع) ص ٩٥.

يرسم من خلاله شراسة الأغنياء) ، إذ يعتبر هذا الطعام من أفخر الأطعمة الرائجة بين طبقة الأغنياء[1] . وفي قصة « جوع » ، يُغمى على أحمد من شدة الجوع ، وبينما هو في إغمائه يرى نفسه وقد صار ملكاً ، تقدم له أفخر الأطعمة المكونة من لحم طفل صغير ، فيأكل بنهم وسعادة ، دون أن يشعر بتقزز أو غثيان كما حصل مع بطل القصة السابقة ؛ وسبب ذلك يعود إلى أن أحمد معجب بعالم الأغنياء ، وهو راغب في العيش كما يعيشون ؛ لذا فقد تلذذ بطعم اللحم البشري ، بينما بطل القصة السابقة فقد دخل المطعم الخاص بالأغنياء لأنه يملك نقوداً لوقت محدد فقط ولا يرغب في أن يكون ضمن عالم الأغنياء لذا ؛ وجدناه قد شعر بغثيان وتقزز من أكل لحوم البشر ، وإن دلَّ هذا الرمز على شيء فإنما يدلُّ على بشاعة العالم الذي يملك المال على حساب الكثيرين الجياع ، وأن ما يأكله هؤلاء الأغنياء لهو من دم البشر وراحتهم ، ومالهم ، وأجسادهم ، وشقائهم وما نشأت حياتهم إلا على حساب حياة أمثال بطل زكريا البائس .

من ذلك ندرك سبب انسلاخ بطل زكريا من طبقته الفقيرة ، وفي الوقت نفسه عدم رغبته بمهادنة الطبقة الأخرى ، وأنه لو ترك الخيار له لمزّق كل الحواجز التي صنعها المجتمع الزائف ولعاش البشر معاً دونما فروق .

ثانياً - صراع القيم :

إن مجتمعاً غارقاً في المفاهيم المتحجرة والعادات البالية لن يزيد إنسان زكريا إلا الضياع والرغبة في الانتحار من أجل التخلص من الحياة البائسة . يقول بطل إحدى القصص بأن أهله - وكثيراً من الناس يوافقونهم الرأي - ينصحونه بأن يحني رأسه إذا أراد العيش بسعادة ؛ لأن الرأس المرفوع يشقي صاحبه[2]. هذا هو المجتمع الذي يصوره زكريا، والذي يساهم في تمزيق الفرد . لذا تحاك الشباك حول الفرد ، ويحبس خلف قضبان القيم التي ما

(١) ابتسم يا وجهها امتعب (صهيل)، ص ٤٧.
(٢) رجل من دمشق، ص ٦٢.

عادت تتناسب مع آماله وطموحه . فيغدو مطالباً بالانتهاء في الجماعة ، أو أن ينعزل عن مجتمعه ويعيش متقوقعاً على نفسه .

ومن هذه القيم البالية ممارسة الزوجة دور المخلصة لزوجها على الرغم من أنها لا ترغب باستمرار الحياة معه ؛ وذلك لأنها زوِّجت له قصراً ودون مشورتها . فعندما يموت البنّاء في قصة «السجن» تولول زوجته وتصيح وتندب حظها على فراق زوجها أمام الناس ، وعندما يأتي الليل تستسلم لهدوء غريب ، وتنام قريرة العين ، وعلى ثغرها ابتسامة وسكينة[1]. بذلك يتعلم الفرد النفاق الاجتماعي كما يتعلم الغش والمداهنة ، وتتمزق مبادئه كما تمزقت مبادئ والدة رندا التي كانت ترفض تقبيل الأيدي وهي صغيرة لكنها عندما كبرت أضحت تقبل الأيدي وتحني الرأس للآخرين [2] .

ومن القضايا الاجتماعية التي عرضها زكريا في أعماله قضية العار وهذه من أهم القضايا الأخلاقية المطروحة والتي غالباً ماتنتهي بالقتل ثأراً للشرف، وقد تكون هذه القضية مقنعة نوعاً ما إلا أن زكريا طبقها على حالات تتصف بالبراءة والصدق ، ولكن المجتمع الساذج يرى بعين عوراء فتذبح فطمة أخت منذر السالم في حارة السعدي على يديه لأن كبرياءها قد أغاظ زوجها على الرغم من احترامها له وإطاعتها إياه إطاعة مطلقة ، إلا أنه لم يستطع أن يمتلك قلبها ومشاعرها ، فما كان منه إلا أن توجه إلى أخيها الجالس في المقهى قائلاً له : « بدل أن تجلس كعنتر بين الرجال اذهب وخذ أُختك من بيتي » [3] . وكلمة عنتر هذه تكفي قيمياً – لأنها تحمل معنى الإهانة للرجل – أن يتوجه منذر إلى أخته ويذبحها دون أن يستفسر عن السبب .

وعندما أبصر رجال حارة السعدي عائشة – ابنة عبدالله الحلبي – تمشي مرفوعة الرأس دون ملاءة سوداء ، اعتبروا ذلك خروجاً على عادات

(١) السجن (الرعد) ص ٨.
(٢) رندا مجموعة النمور في اليوم العاشر، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٨١، ص ١١٥.
(٣) موت الشعر الأسود (دمشق)، ص ١٣٩.

الحارة وتقاليدها كما عدّوه تشجيعاً منها لغيرها من النساء للتمرد على سلطة الرجل ، وتكون النهاية أن ترتدي عائلة عبدالله الحلبي ثياب الحداد على ابنها الذي راح ضحية الدفاع عن أخته ومبادئها ، ورغم ذلك لم يكن ليرى عبدالله الحلبي نفسه مذنباً أو متمرداً على تقاليد مجتمعه بل طرح التساؤل التالي : «هل إذا ارتدت عاهرة ملاءة فهل تصير شريفة ؟ »[1]، وفي هذا التساؤل يدق زكريا تامر أجراس الإنذار التي تنبه إلى تقوقع الإنسان في ظل قيم وتقاليد قاتلة لا تنتهي إلا بموت الفرد أو تمزقه . كما يتضح من هذا التساؤل مدى تناقض المجتمع المتزمت مع نفسه وتشتته بين القبول والرفض ، الاستسلام والتمرد .

ونوال البنت الصغيرة التي ألفاها أخوها تتحدث مع رجل عجوز ، تموت على يد أخيها القائل : «العار يجب أن يحمى » [2] ، وماذا في مثل سلوك هذه الفتاة الصغيرة من عار ؟ إلا أن زكريا يبالغ في رصد هذه السلوكات متعمداً تهويلها حتى تنجلي الصورة القمعية تماماً أمام القارئ ، فروح الفرد المبدع والمتميز مطاردة ومهزومة دائماً أمام أول صدام لها مع الجماعة . لذا ينخرط فرد زكريا وينصاع لتزمتها على غير قناعة منه ، مما يولد لديه شعوراً بالازدواجية والتناقض لعجزه عن مسايسة هذه المبادئ فيجلس مع نفسه وخلف الأضواء وفي السراديب . وعندما أمسكت ليلى بيد أحمد في قصة «النابالم» وهما يسيران في الشارع ، يخشى أحمد على ليلى من الناس ويقول : « اتركي يدي لئلا يراك أحد ويخبر أهلك »[3] مرتداً إلى خلفيته القيميّة السائدة ، إلا أن ليلى لم تتخل عن يده متحدية بذلك كل المفاهيم والقيم ، وفي الوقت نفسه يتمنى أحمد أن يرى ليلى عارية أمامه، وذلك عندما اختلى بها في غرفته، ولولا دخول صاحب البناية عليهما لتمكن أحمد من تحقيق ما يتمنى.

---

(١) الخراف، (دمشق)، ص ١٠٩ – ١١٥.
(٢) الحفرة – (دمشق)، ص ١٥٤.
(٣) النابالم – (الرعد)، ص ٥٠.

وعندما يسكن كل من أحمد وعصام في بيت أرملة ، تصبح الأرملة فريسة ينتظر الشابان فرصة وقوعها كي يتقاسماها ، وفي الوقت نفسه الذي فيه يهمان بالخروج من غرفتهما إلى ساحة البيت ، يطرقان الباب عدة طرقات تنذر بخروجهما ، عندها على النساء أن يختبئن لأن قوانين المجتمع عنيت بصيانة الأعراض من الدنس ولكنها لم تعن بتطهير النفوس أولاً (1) . هذا هو الطرح الذي حاول زكريا تامر أن يتلمسه ويضع تحته عدة خطوط للرائي كل ذلك مبتعداً عن المباشرة في الطرح أو عرض الحلول . ويكفي أن نقول بأنه غالباً ما تمارس القيم والمفاهيم السائدة دوراً قمعياً على الفرد مما يؤدي إلى خنقه وكبته وقتل حريته ، وبخاصة إذا عرفنا بأن الحرية المطلوبة لدى أبطال زكريا هي حرية مطلقة لا تنقاد تحت أية ظروف - لأية ضغوطات أو قيود .

ثالثاً - الصراع مع السلطة الأبوية :

يساهم الأب في أعمال زكريا مساهمة فعالة في قمع الفرد، وتمزقه. فهو رجل متسلط، متحجر ، متزمت ، والبطل لا يرضى بهذا النموذج فيتمنى عمراً بلا أب « وتجسدت في مخيلة يوسف بقايا مدن .. أبنية متهدمة ، فهتف بلا صوت : عمري يتبدد ، أريد عمراً آخر بلا أب » (2) . وبما أنه لا يريد أباً ، يرفض كذلك أن يصير بدوره أباً ، وليس هذا فحسب بل لا يريد أن يتزوج ، كل ذلك بسبب ما خلّفته صورة والده من قمع وتسلط، فلا يريد أن يكرر تلك المأساة مع جيل جديد .

ولا يخفى على أحد أن هذه القضية تلامس الواقع الذي نعيش لما اتسعت من خلاله الفجوة بين الأب وابنه ، فما عاد الأب يستوعب توهج ابنه ، كما أنه بقي محافظاً على صورته التقليدية ، الآمرة الناهية التي تقول - دائماً - لا ، ولا تؤمن بمبدأ فتح قنوات الاتصال مع الأبناء ومثال ذلك عندما يذهب

---

(1) أرض صلبة صغيرة، (دمشق) ص ١٢٩ - ١٣٥.

(2) ثلج آخر الليل. (ربيع)، ص ١٤، وانظر أيضاً - النهر ميت، (صهيل) ص ٩٨.

بطل قصة " الصقر" إلى المقبرة لزيارة ضريح والده عندها يتصنع الحزن ، والخوف ، والانكسار ، إلا أن صوت أبيه يأتيه صارخاً مؤنباً : « يا ولد ، اخجل ، كف عن التدخين »[1] فيطيعه البطل خائفاً ، وعندما يسأله والده عن سبب تأخره في الزواج ، يجيب رافضاً الفكرة من أساسها فيوبخه والده توبيخاً لاذعاً مما دفعه إلى مغادرة المقبرة حانقاً حاقداً ، فيهرع إلى البيت ويذبح حبيبته – التي لم تغسل جواربه – دون أن ترتجف يداه ، وبهذا السلوك يفرغ شحنات حنقه – على تسلط والده حتى وهو في قبره – على من هم حوله ولا ذنب لهم بما يجري . وبذلك يطرد الشمس من السماء ليدلل على الوحشة التي غلّفت حياته وقيدت حريته .

أما يوسف في « ثلج آخر الليل » فيتعرض لقمع والده القاسي ولا يجرؤ على التدخين أمامه ، كما أن أباه باع المذياع الذي يعتبر الصديق الوحيد ليوسف ، مع أنه يعلم علم اليقين بهذه الحقيقة ، ولا يكتفي بهذه المحاصرة بل يكلف يوسف البحث عن اخته الفارّة من تسلط أبيها وكبته لحريتها ، ويطلب منه أن يذبحها (كالكلبة)، رغم أن يوسف لا يريد في قرارة نفسه أن يذبح أُخته التي طالما أحبها ، ولعب معها إلا أنه يجد نفسه منساقاً لرغبة والده متحاملاً على نفسه [2] .

كل ذلك ينشأ نتيجة خلفية قيميّة ، توارثها الآباء عن أجدادهم فيها حض على إطاعة الآباء ، والانقياد ، لأوامرهم وأهوائهم دون مساءلة، وربما تضخم هذا الأمر ، لشعور الآباء بأنهم الوحيدون المنتجون بينما الأبناء والأمهات فهم المستهلكون، فيطالب والد يوسف –مثلاً– ابنه بكامل الأجرة التي يتقاضاها من عمله وربما نستشف من ذلك سبب عزوف الشباب عن العمل لإحساسهم بأن ناتج عملهم لا يعود عليهم بالنفع الشخصي . ليس هذا فحسب بل يحاول والد يوسف منعه من قراءة الكتب، زاعماً أنها تفسد عليه

---

(١) الصقر – (الرعد)، ص ١٣.
(٢) ثلج آخر الليل، ص ١٢.

عقله ، وتضييع وقته وماله، يقول يوسف واصفاً أباه «أبي لا يحب سوى الأولاد الذين يشتغلون في النهار، وينامون في الليل، ولا ينفقون نقودهم ويقبِّلون يده باحترام ، لن أقبِّل يدك يا أبي» [1] . إننا نلمس تطوراً في شخصية الفرد إذ لاحظنا سابقاً أن الفرد ينساق لأوامر أبيه تماماً رغم أنه لا يقرُّها بينما يظهر في قصة «البدوي» أنه بدأ يرفع صوته رافضاً تقبيل يد والده ، حتى ينتهي المطاف بأبطال زكريا إلى صنع تابوت يلقون والدهم به ، وذلك في مجموعته الأخيرة « النمور في اليوم العاشر » عندما يرفضون نموذج الأب الذي لم يعلِّمهم سوى تقبيل اليد التي صفعتهم ، وإحناء الرؤوس كما أخافهم من ثوب المرأة ، فلا ماضي لهم ، ولا حاضر ولا مستقبل ، إضافة إلى أنه علَّمهم عدم النظر إلى السماء[2].

بذلك تحققت ثورة الأبناء على آبائهم ، محاولة منهم للخلاص من القمع الذي يكمن في الأسرة ، لعلهم فيما بعد يقدرون على التخلص من القمع الناشئ في الشارع ، والمقهى ، والمعمل .

رابعاً - الاغتراب الذاتي والاجتماعي :

مما سبق نستشف عدة إرهاصات ممهدة لغربة الفرد عن نفسه وانسلاخه من مجتمعه كما نستشف بأن الفرد بريء من ذلك والمجتمع هو المدان الحقيقي وهوالذي قاد الفرد إلى الانسلاخ عن نفسه ، يرى د. إحسان عباس « أن الفرد منهزم قبل أن تبدو إمارات هزيمته ، فمن ذا الذي يستطيع أن يقول إن الفرد هو الذي سينتصر في النهاية ؟ » [3] ويظهر هذا القول جلياً عند زكريا تامر إذ إن الفرد في قصصه يرنو إلى الهزيمة والاستسلام ، واليأس ، أكثر من ميله نحو الثورة أو التمرد أو طرح البدائل لحل المشكلات، وليس زكريا تامر وحده من يهتم بمأساة الإنسان أمام الوجود فقد اصطدم فرانز

(١) البدوي، ص ٢١٩.

(٢) ما حدث في المدينة التي كانت نائمة (لا)، (النمور)، ص ٦٤.

(٣) د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الشروق، عمان، ١٩٩٢، ص ١٥٣.

كافكا * من قبل بعالمه المحيط به والذي لم يعترف بالفرد إنساناً له كيانه وهمومه ومشكلاته أمام المجتمع ، لذا فقد اشترك كل منهما بتسليط الضوء على الفرد الممزق المغترب حتى عن نفسه ، كما اعترف كل منهما بضعفه وعجزه عن مقاومة هذا المجتمع والتمرد عليه . ففي قصة كافكا « تحريات كلب » مثلاً ، ينقم الكلب الصغير على أجداده الكلاب الذين ساهموا في توريط حياته الكلبية في الإثم فيقول : « فبرغم أنني قد أشعر بأنني مضطر إلى معارضتهم إلا أنني في الواقع سوف لا أتخطى قوانينهم أبداً [1]، من ذلك يظهر لنا أن الفرد مسلوب الإرادة ، وأن إرادته خاضعة لإرادة الآخرين ، وأنه لا مفرٌ – حتى الموت – من سلطة الآخرين على الفرد المستسلم لقوى التيارات الخارجية . ونرى كذلك أنه دون قرار بائع الفحم بإعطاء بطل قصة « راكب الجردل »[2] وقوداً فلن يبقى على قيد الحياة ، فحياته أضحت مرهونة بيد بائع الفحم .

وفي ظل البحث الدائم عن معنى الوجود يغترب الإنسان عن نفسه اغتراباً يظل يتعمق حتى تنعدم شخصيته . ويزداد إحساسه بالقلق ، والعجز، واليأس ، العزلة ، والكآبة ، والدونية ، ... إلخ وتعد هذه النتيجة حجر الزاوية في بناء كل من كافكا وتامر الفني ، وكما تجدر الإشارة إلى أن هذا الإحساس لم ينمُ إلا بعد تجربة قاسية عاشها الفرد في مجتمعه ، فدفعته حساسيته إلى نبذ المفاهيم والقيم السائدة ، فعمل بطل زكريا في معامل صناعية مختلفة رسمها على أنها عبارة عن مكان جاف يحوي عدداً من الآلات الحديدية ، وعدداً من البشر الذين لا يعرفون سوى العمل ، لذا فلا تجمعهم أية مشاعر إنسانية ، ويقدر للبطل أن يطرد من عمله في أحد المصانع وذلك لأنه

---

* انظر : ص ٣٨.

(١) تحريات كلب، نقلاً عن (بديعة امين، هل ينبغي إحراق كافكا، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣) ص ٣١٧ – ٣١٨.

(٢) كافكا – راكب الجردل، احمد عصام الدين (نقلاً عن مقالة القصة الوجودية عند كافكا) مجلة القصة ع ٢٠، ١٩٦٥، ص ٨٥.

أتلف – بالخطأ – إحدى الآلات ، فصار يتسكع في الشوارع باحثاً عن عمل آخر كي يؤمِّن رزقه[1] وفي قصة لاحقة يقرر البطل العودة إلى المعمل إلا أن الرجل الزنجي – القابع داخل فرد زكريا – يحس باختناق ، فتسول له نفسه ترك العمل مرّة ثانية، وفي خضم تفكيره يأتيه صوت الآمر قائلاً « ما بالك متوقفاً عن العمل ؟ اشتغل ، اشتغل »[2] فيدرك صعوبة الاستمرار في مسرحية تقوم على مبدأ قتل الإنسان وتعذيبه ، فيبصق البطل في وجه الآمر ويكون الطرد بانتظاره ، عندها فقط يستعيد إنسانيته المفقودة .

ويصف شخص آخر من أبطال زكريا حياته اليومية التي لا نرى فيها شيئاً من التعقيد بل على العكس هي بسيطة وساذجة ، إلا أنه يراها بمنظار آخر فيقول « وحيد ككلب الأسواق الأجرب ، وتعيش أيضاً ككلب الأسواق الأجرب ، ستنهض في الصباح في لحظة معينة ... ستتمطى بتكاسل ... ثم سيدفنك المعمل في أحشائه الشرسة .. تعب .. أتنسى رائحة لحم العامل المحترق ، الذي تساقط عليه الحديد الناري المصهور، تلك الرائحة هي العالم ..»[3].

فلا يرى البطل في السعي سوى روتين قاتل ، وهو عدوّ الروتين الأول فلا يحب تقييداً لحريته على الرغم من أن هذا التقييد يكون ضرورياً للعيش الكريم في كثير من الأحيان إلا أننا نجده لا يتذكر من المعمل سوى الوجه البشع الذي يرميه – كالكلب – وحيداً في الأسواق، ويصف المعمل بأنه عبارة عن « حديد ولحم وحجر » [4] امتزجت معاً لتكوّن شيئاً ما كريهاً ، حتى إن وجه صاحب المعمل « قاسٍ خبيث ، أعطنا خبزاً ولحم نساء أيها الرب الفولاذي»[5]، فقد صوره كالآله الذي يعنى بتقسيم الأرزاق ، فيعطي متى

---

(١) الأغنية الزرقاء الخشنة، ص ١٠.
(٢) الرجل الزنجي (صهيل)، ص ٢٤.
(٣) صهيل الجواد، ص ٣٨ – ٣٩.
(٤) البدوي، ص ٢٣٥.
(٥) نفسها، ص ٢٠٨.

يشاء، ويحرم متى يشاء ومن يشاء، إلا أنه مجبول من الفولاذ (الحديد كناية عن القسوة)، ولطالما حلم يوسف أنه يذبح صاحب المعمل ، ويهدم المعامل باسم الإنسانية « سأهدم المعامل ، وسأجمع الآلات في مكان واحد، ثم أقول بصوت كله مهابة وجلال : أنتِ أيتها الآلات، مخلوقات مجرمة، جئت من بلاد غريبة، حاملة لنا الشقاء، إنني آمر بتحطيمك باسم الإنسان الذي يريد أن يحيا وديعاً نقياً، طيباً ..ثم سأصيح في وجوه الناس المجتمعين حولي: هيا يا بلهاء ارجعوا إلى الأرض، إنها الأم الوحيدة التي تعطيكم خبزاً ، وفرحاً دون أن تلوث قلوبكم بالكراهية » [1] .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا لماذا هذه الرؤية السوداوية للعمل في المصانع وصاحب العمل ؟ ألمجرد أنها مستوردة فقط فعملت – كما يرى زكريا – على انتزاع الإنسان العربي البسيط من أرضه (مكمن الانتماء) ليصبح جزءاً من مكونات المعمل كالحديد والحجر مثلاً ؟ إن كان ذلك كذلك فهذه مبالغة ودليل على انتقال هذه المسألة لمجرد التأثر بالأدباء الغربيين الذين طرحوا هذه القضية في عصرهم الذي سادته الآلة (الثورة الصناعية) فجردتهم من إنسانيتهم . لكننا نرى أن زكريا قد أحس بانتقال جسم الآلة من الحضارة الغربية دون تمهيد لذلك ودون أن ينتقل الفهم الشامل لأسباب وجودها، مما أدى إلى خلق هوّة سحيقة بين الإنسان وهذا المخلوق الحديدي فكان الصدام حاداً ، وتطور الشعور بالحنق على الآلة إلى رفض العالم الذي تحكمه، وانبثق التساؤل عن معنى الوجود . مع العلم بأن الصورة البشعة لهذه المعامل لم تكن قد وصلتنا حتى ذلك الحين . لذا نجد لزاماً علينا أن نبحث عن أبرز أثر غربي كان قد تأثر به زكريا في خضم البحث عن معنى الوجود .

لقد قادنا ما لمسناه من أثر أجنبي في بعض أعمال زكريا تامر إلى طرح التساؤل التالي : أي الأدباء الأجانب كان له أكبر الأثر في أعمال زكريا ؟

---

(١) الأغنية الزرقاء الخشنة، ص ١٤.

لقد تبين بعد دراسة لبعض أعمال فرانز كافكا[1] المتمثلة في القضية ، وتحريات كلب ، وراكب الجردل ، والمسخ والجحر، أنها من أكثر الآثار بروزاً وانعكاساً في أعمال زكريا تامر .

لقد لاقت أعمال فرانز كافكا المترجمة صدى قوياً في نفس زكريا وبخاصة كل ما يتعلق بالبحث عن معنى الوجود والهدف من الحياة ، فقد تساءل الكلب الصغير في « تحريات كلب » عند كافكا عن الهدف من وجوده أمام تسارع الزمن وغلبة عصر الآلة قائلاً « أيمكنني أن أتأمل أسس وجودنا ... أيمكنني أن أتكهن بعمقها ... ؟ » (٢)ويتعمق التساؤل فيضيف « ما هو أشدُّ غرابة لحدٍّ بعيد بالنسبة لعقلي هو اللامعقولية ، لا معقولية هذا الوجود »[3] .

لقد لمسنا من خلال دراسة بعض الأعمال بأن كلاً من كافكا وزكريا قد سعى إلى خلق عالم خاص به ، وإلى محاولة لإيجاد معنى لوجوده بطريقته الخاصة ، ونحن بدورنا لا ننكر الاختلاف البيئي بين هذين الأديبين كما لا ننكر اختلاف موازين القيم والموروثات لكل منهما، إلا أننا حاولنا عقد المقارنة في

---

(١) فرانزكافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) اديب تشيكي من اصل يهودي، عاش في ظل ظروف اجتماعية وسياسية معينة انعكست في أعماله. فقد استفحلت الخلافات بينه وبين والده المتسلط، احتجاجاً عل هذه السيطرة إلا أنه لم يستطع أن يفلت من هذه السلطة فعمل - في منشأة ابيه - ما لم يكن يرغب أن يقوم به من أعمال. انظر:مصطفى ماهر، القضية لكافكا، مجلة تراث الإنسانية مجلد ٥، عدد ١١، ص ٨١٤. لذا فقد كره حياة الأسرة وكره مدينة (براغ) التي طالما أطلق عليها لقب «المدينة اللعينة». وقد تحدث عن غربته في يومياته فقال: « اعيش غريباً اكثر من الغرباء أنفسهم» انظر يوميات كافكا، نقلاً عن حول الاغتراب الكافكاوي، ابراهيم محمود، مجلة عالم الفكر مجلد ١٥، عدد ٢، ١٩٨٤، ص ٩٥ - ٩٧. كما بدت الحياة له زنزانة لا تتيح اكثر من خطوة واحدة في الاتجاهات الزريع، فضلاً عن عمق شعوره بالاغتراب والعزلة لذا جاءت عماله لتترجم هذا القلق المتأصل بداخله.

(٢) انظر كافكا، تحريات كلب، نقلاً عن بديعة أمين، ص ٢٩٥.

(٣) نفسها، ص ٢٩٩.

القضايا التي يشتركان بها على المستوى الإنساني البحت من مثل تبنّي فكرة الدفاع عن حرية الفرد ، وتسليط الضوء على أسباب اغترابه وعزلته أمام أشكال السلطة المختلفة .

لقد حلم بطل زكريا بوجود مدينة ذات شروط خاصة تتناسب مع طبيعته لا أن يتناسب هو معها كالتي فرضها الواقع عليه ، وكافكا كذلك ففي قصته " الجحر" مثلاً يختار البطل العيش في جحر مظلم لا ينافسه فيه أحد ولا ينغص أحد عليه حياته ، وهو في نظره قمة الجحور وأفخمها[1]وهو السيد الوحيد لحجراته وغرفه ، ومنه يستمد القوة والأمن . لكنه – مع كل هذه السيطرة على عالمه الذي صنعه بنفسه – لم يتخلص من القلق الذي يثيره الوجود خارج الجحر وذلك لأنه جزء لا يتجزأ من العالم الخارجي ، الذي لا يمكن له – نهاية – أن ينسلخ منه .

يطرح بطل زكريا تساؤله عن الوجود فيقول: « .. فأنا شاب أحمق ، عديم الفائدة ... اشتغلت في أعمال كثيرة كرهتها كلها ... ولقد طالما تساءلت : لماذا أعيش ما دام ليس هناك ما أعيش لأجله ، ولا فائدة من وجودي ... لماذا لا أنتحر ؟ » [2] ، وبذلك يتوصل الأديبان إلى أن الحياة عبث ولا شيء غير العبث .

ولسبب من الإحساس بتفاهة الحياة وتعقدها ، بشكل يشوه الصورة المثالية لها جاءت رواية " المسخ " لكافكا ليعبر من خلالها عن واقع المعاناة التي خلفتها الرأسمالية ، والتي بدورها قضت على العلاقات الإنسانية من خلال اهتمامها بالعمل على حساب إنسانية العامل وبالآلة على حساب راحة العامل ، فتبدأ علاقات سامسا المتحول إلى حشرة كبيرة بينه وبين الناس بالتغير، إنها صدمة الواقع المشوّه إذ يعمل سامسا موظفاً بسيطاً في مكتب، ولا حول ولا قوة له . سوى أنه يرفض أن يكون إنساناً آلياً سخيفاً، ويطالب

---

(١) الجحر، ص ٣٢٨.

(٢) رجل من دمشق، ص ٥٣.

بكل أبعاد الإنسانية للحياة حتى أصبح كل ما فيه يعيش حالة اغتراب ، فطريقته في تناول الطعام أضحت تشبه الحيوان ، وصوته صار غريباً وما عاد المجتمع يرضى به حتى أن اخته تطلب من أبيها التخلص منه [١] . ويمكننا الإشارة إلى صورة الاخت في قصة " الجريمة " عند زكريا تامر إذ تشهد على أخيها أمام المحكمة بأنه فعلاً قاتل الجنرال كليبر ، وتمارس مع أهلها دور الجلاد للتخلص منه[٢] وفي قصة أخرى لزكريا تتشوه الحياة في نظر خليل السامر، فيمسخ كل ما فيها من مظاهر إنسانية عندما يدخل إلى المطعم لتناول الطعام ، فيفاجأ بأن الزبائن ما هم إلا عبارة عن جرذان كبيرة أنيقة وكذلك « الجرسون» ، وأثناء جلوسه في المطعم يدلف جرذ كبير أنيق يقود بيده طفلاً يمشي على أربع مطوقاً بسلسلة حديدية ، عندها يفشل خليل السامر في محاولة تخيل طفل أشقر الشعر يضحك بعذوبة ، كما فشل عندما حاول أن يتخيل شجرة خضراء وعصفوراً صغيراً ...[٣] لذا فقد أضحى وحيداً في عالم كله جرذان فلم يستطع المحافظة على إنسانيته أكثر ، وشيئاً فشيئاً بدأ صوته يتحول إلى نباح ، وأخذ يستسيغ قطعة اللحم النيئة التي قدمها له الجرسون فأضحت لذيذة مغرية بالنسبة له . فعلى الرغم من انعكاس صورة التشويه والمسخ في كلا العملين إلا أن مؤداهما واحد ففي (المسخ) مثلاً تحول الفرد إلى حشرة ضخمة ، أي أنه صار في نظر المجتمع شاذاً عنهم فنبذوه لذا قرر أن يريحهم من نفسه فانتحر . أما في قصة (الهزيمة) ، ينهزم الفرد أمام المجتمع الذي كان عبارة عن جرذان كبيرة ، والفرد منبوذ لأنه شاذ عنهم ، والفارق الذي نلمسه بين العملين هو أن أبطال زكريا فشلوا في مقاومة المجتمع ، فما كان منهم إلا الانخراط فيه رغم تشوهه وعلاّته مع استمرارية التفكير بالانتحار . أما بطل كافكا فقد قرر الانتحار ، لأنه وجد من الصعوبة بمكان الانخراط في مجتمع ينبذه ويكنُّ له العداء .

---

(١) كافكا، المسخ، ترجمة – منير البعلبكي، ط١، مكتبة النهضة، بيروت.، ١٩٥٧، ص٥

(٢) الجريمة (ربيع)، ص ٢٧.

(٣) الهزيمة (الرعد) ، ص ٩٨ – ١٠١.

بذلك لا يستطيع الفرد أن يتصالح مع المجتمع لأن المجتمع لا يمدُّ له يد المصالحة ، بل على العكس من ذلك فقد تزداد إمكانية انسلاخه عن مجتمعه ، ففي قصة «القبو» يرجع البطل إلى قبوه حيث تتعاقب أيامه بلا أفراح ، فيسأل أمه إن كان أحد قد سأل عنه في غيابه، وعندما تخبره بأن لا أحد قد سأل عنه يقول:«فامتلكتني خيبة مريرة، وأحسست بأني من أشدّ الناس بؤساً، ولم أستطع البكاء لأن عينيّ أمي كانتا تراقباني بفضول، فقصدت المرحاض ، وهناك اسندت خدي بجداره الخشن الوسخ وانتحبت طويلاً دون خجل ...»[1]

أما الكلب الصغير بطل قصة «تحريات كلب»، فقد بدا له وكأنه قد فصل عن جميع زملائه ليعبر مسافة قصيرة ... كما لو أنه سيموت بسبب الإهمال أكثر منه بسبب الجوع ، إذ كان واضحاً أن أحداً لم يشعر بقلق عليه ، ويضيف قائلاً « لا أحد تحت الأرض أو عليها أو فوقها يشعر بقلق علي، إنني كلب أموت بسبب لا أباليتهم»[2]. لقد قام كل من كافكا وزكريا بالكشف عن جذور الاغتراب لكنهما بقيا أسيري الاغتراب فلم ينته بهما إلى ثورة رافضة بل قادهما إلى العجز المأساوي ، واليأس المبرر من وجهة نظرهما. وفي النص التالي يلخص زكريا مأساة بطله المزق فيقول : « إني أعيش في هذا القبو ... العالم يجثم فوقي إني سأظل حتى النهاية في قعر المدينة » [3] وفي قصة أخرى يصف لنا حال بطله الذي يعيش حالة اغتراب من شتى الجوانب (اللامقدرة ، وفقدان الماهية واللاإنتماء ، والوحدة ، والقلق ، والرفض ، والتمرد) قائلاً «غرفة الرجل المتعب بلا ضوء ، صامتة، علبة صغيرة من الحجر الرطب، أعود إليها بدون حنين بعد أن تشردت طوال ساعات ...» ويضيف « وكنت وطواطاً هرماً أعمى ، جناحاه محطمان ، لا أجد خبزي وفرحي ... يصدمني الصخب أينما سرت فلكم يرعبني ضجيج المخلوقات الزاحفة حولي على الأرصفة ، إنه يبعدني عن نفسي ، عن نقطة سوداء قابعة في داخلي ، باردة حزينة ... أنا لست سوى مخلوق ما ضائع في زحام مدينة

---

(١) القبو، (صهيل) ص ٢٨.

(٢) تحريات كلب، ص ٣٢٠.

(٣) القبو ص ٣١.

كبيرة قديمة ... لست دون جوان، لا أملك سيارة، ولا بناية شامخة ... جبهتي لم تلمس مرّة سجادة مسجد ... صورتي لايعرفها قراء الصحف اشتغل في اليوم ثماني ساعات ... أتعب، أبتلع الطعام بسرعة عجيبة . أدخن ..أجلس في مقهى ... أشترك بحماس في مناقشات عقيمة .. أضحك ببلاهة ... أغازل فتيات . اشتم الله ، أصادق مومسات .. أقرأ كتاباً ... » [1] .

في هذا النص تجسيد لمأساة المثقف العربي ، وحيرته ، والفراغ النفسي والعاطفي الذي يكابده ، وكآبته من كثرة القيود التي يرسف تحتها ، والتي تقوده إلى الشعور بالحرمان تارة ، وإلى التمرد البسيط تارة أخرى ، وفيه تجسيد للغيظ المكبوت الذي ينطوي على الكفر، إنها قصة إنسان كافكا كذلك ، الذي ينزوي في جحره هرباً من الأعداء (العالم). ولا يختلف بطل قصة «الفريسة» عن صاحب الجحر هذا ، إذ يفرُّ من العالم المشوه المرعب ويستقر في نهر عدة سنوات ، وحيداً مستسلماً لطمأنينة غريبة حتى جاءه صياد في أحد الأيام فانتشله ظناً منه أن هذا الإنسان سمكة غريبة ، وأقنع أولاده الجياع بأكلها[2] فلا مناص من قسوة العالم على الفرد ، ومهما طال عليه الزمن فسوف تنال منه اليد البشعة ، لذا فما الفائدة من هذا الوجود ؟ ولماذا لا ينتحر بطل زكريا ؟؟

إن من أبرز المظاهر التي التفت إليها كل من كافكا وزكريا في أعمالهما تحول الأبطال من العالم البشري إلى الحيواني ، إذ يتخلون ، بل يتجردون من الإنسانية المشوّهة متجهين نحو عالم الحيوان ، لعل إحساسهم بالوجود يتحقق من خلاله . ففي «تحريات كلب» مثلاً يتحول البطل إلى واحد من مجتمع الكلاب لكنه على الرغم من ذلك يشعر بانعزاله عن المجتمع الكلبي عندها يطرح السؤال الصعب ما الهدف من الوجود ؟ وما الغاية منه ؟ إنها مأساة الشعور بالاغتراب إذ تتحول الحياة الإنسانية إلى الحياة الحيوانية المجردة كما لمسنا ذلك في كل من المسخ ، والجحر .

(١) صهيل الجواد، ص ٣٥ – ٣٦.

(٢) الفريسة (النمور)، ص ١٢٠.

ويؤكد زكريا على أن وجود الفرد لا معنى له طالما أنه فقد القدرة على التعامل بإنسانيته في مجتمعٍ خالٍ من الإنسانية ، فالشنفرى - مثلاً - لم يجد بُدّاً من التوحد مع قطته عندما عاد إلى مسكنه وحيداً يشتهي الكلمات والورد والنجوم ، لكن القطة لم تمنحه نعمة التوحد ، فخدشته في وجهه ، وهربت ، عندها تحول صوته شيئاً فشيئاً إلى صراخ ممطوط : « نياو ، نياو .. » [1]. ويتحول محمد إلى قط هزيل ، يموء مواءً حاداً ، ويمشي عبر الطرقات دون هدف ، وذلك عندما لم تبتسم له المرأة التي أحبها [2] .

ويتفاقم الشعور بالدونية والحيوانية عند أبطاله كلما أحسُّوا بقسوة الواقع عليهم ، وكلما اشتهوا شيئاً ولم يتحقق ، فتتحول النقطة السوداء المختبئة في صميم أحدهم إلى عنكبوت لا يستطيع مقاومته ، بل يسقط بسهولة بين أذرعه اللزجة [3] ويخاطب أحد أبطاله امرأة يحبها قائلاً :

« أحبك ، فتسأله إن كان يشعر وهو يردد هذه الكلمة بأن إنساناًرائعاً سيولد في نفسه ، فيجيبها : لا شيء في داخلي سوى بعض العناكب والقبور المهجورة [4] » ويتعالى صوت عمر السعدي - الذي قبض عليه ولم يعلم ما هي تهمته[5]- مقلداً مواء القط في هيئة صراخ شرس ، وينتظر بلهفة ركلة الحارس عندما يفتح باب الزنزانة عليه [6] .

من ذلك ندرك أن إحساس كل من الأديبين قائم على عدم مهادنة هذا العالم، مادامت أسباب الاغتراب قائمة ، وطالما أنه لم يتم التغلب عليها، فستبقى الجثة ، أو الحشرة ، أو العنكبوت ، أو الكلب ، أو الغراب ، أو القط هي النهاية الحقيقية لإنسان يعيش في عالم مشوه، وسيبقى إنسان زكريا عبارة

---

(١) الشنفرى، (دمشق)، ص ١٧٤ - ١٧٧.

(٢) حقل البنفسج (دمشق) ص ٢٧٢.

(٣) صهيل الجواد، ص ٣٩.

(٤) صهيل الجواد، ص ٤٠.

(٥) انظر التشابه بين جوزيف. ك في القضية، وعمر السعدي، ص ٩٤.

(٦) النهر (ربيع)، ص ٧٤.

عن "شيء" أو مخلوق ما، أو كتلة لحم مسترخية على وجه سرير أو غراب هرم ، أو جورب عتيق مهمل ، لا يحس بالحياة لأنها لا تحس به . ومن أمثلة ذلك يقول بطل زكريا: «أنا شيء فظ جاف خشن، غير إنساني»[١]. ويقول في موضع آخر : « ليتني كنت غراباً ، أنا تمثال من صخر صلد ، أملس مغروس وسط ضوضاء مخبولة »[٢].

إنه العبث فما عادت الحياة ذات معنى يثير اهتمام الفرد ، فلا معنىً في الحب ولا في المال كما لا يوجد معنى للعيش بحد ذاته إنه مرّة أخرى السؤال الصعب : «لماذا تعيش يا سكران ... لماذا لا أموت ؟ ماذا سأفعل لو كنت أملك مدناً من ذهب ... لو أحبتني أجمل امرأة .. ماذا سأفعل؟ أظنني سأحدق في لمعة حذائي الجديد وأقول بضجر : أوه كل الأشياء تافهة وغبية»[٣].

بسبب هذه العبثية يندفع أبطال كل من زكريا تامر وكافكا إلى التفكير بالانتحار ، وكما أنه لا معنى في الحاضر ، فلا بد أن المستقبل يخلو من المعنى أيضاً ؛ فهو كيومهم الذي يعيشون فيه عقيم تعس ، لذا يختاران الموت لأبطالهما كما اختارا لهم الحرية من قبل ، فالموت من وجهة نظرهما ليس تلك التجربة السيئة ، وإنما هو تجربة يمرُّ عبرها الإنسان نحو الصفاء الكلي ، هذه هي حقيقة الموت لديهما ، قالت المرأة متحدثة عن الموت « الموت لا يخيفني ... إنه بدء طريق إلى عالم كبير جداً ومجهول »[٤] . كما يستسلم جوزيف . ك للإعدام دون مقاومة فعلى الرغم من عدم الخوف من الموت على اعتبار أنه حقيقة مطلقة إلا أن هذه الفكرة تؤرق الفرد ، وتسيطر على تفكيره لأنها الخطوة الأولى في السؤال عن الخلود والبحث عنه ، يقول أحد أبطال

(١) رجل من دمشق، ص ٧٠.

(٢) القبو، ص ٢٨.

(٣) صهيل الجواد، ص ٣٩.

(٤) ابتسم يا وجهها المتعب، ص ٣٨.

زكريا « آذار ، نيسان ، مارس، الثلاثاء ، الأربعاء ... متى يتوقف هذا الركض المجنون ؟ سأدفن يوماً في حفرة ، ويظل النهر حياً » [1] إنه الصراع والقلق الذي يعمق الإحساس بتفاهة الحياة وعبث الوجود، ويقول أيضاً « مازال الحمار سيداً ، فليسقط أبي، فلتعش امرأة جارنا، تفو .. كلنا سنموت»[2] ويتساءل البطل مستغرباً من سؤال أحد المارة له عن الساعة فيقول « لماذا يسأل ما دام سيموت في يوم من الأيام » [3] .

ويتعمق صراع البحث عن الخلود عندما يقول أحدهم « لن أموت سأمشي وحيداً في المدن المقفرة» وأيضاً «لن أموت قبل أن أقابل البحر فهو الوحيد الذي سيعطيني الأجنحة»[4]. إنها محاولة لمحاربة فكرة الاستسلام للموت ، لكن هل ينجحون ؟

يحدد كافكا قدره في الحياة من خلال عبارة وردت في يومياته فيقول: « لو أنني أُدنت ، فإنني لم أُدن فقط لأموت ، وإنما أُدنت أيضاً لأناضل حتى الموت »[5] من ذلك يتضح لنا أن بطل كافكا خلق كي يموت ، لكنه خلق أيضاً من أجل أن يناضل حتى لحظة الموت ، وذلك كي يكون جديراً بأن يكون قد وجد في يوم ما .

مما أسلفنا يتبين أن إنسان كل من كافكا وزكريا يصطبغ بطابع التشاؤم واليأس ، لكنه مع ذلك يحمل تباشير الأمل بين الحين والآخر .

وعلى الرغم مما وصف به زكريا من كونه فنان التدمير ، وصاحب الباطنية المدمرة إلا أنه لا يدمر عشوائياً ولا يدمر بلا سبب أو مسوّغ ؛ فكثير

---

(١) النهر ميت، ص ١٠٢

(٢) قرنفلة للإسفلت المتعب، ص ١١٠.

(٣) القبو، ص ٣٠.

(٤) رحيل الى البحر، ص ٣٢١.

(٥) كافكا، اليوميات، ص ٣٦٧، نقلاً عن - هل ينبغي إحراق كافكا - ص ١٩٤.

من أبطاله تراودهم فكرة اختـراع قنبلة ذرية يطوحـون بهـا فـوق هذا العـالم لتدمره، ولا تبقي منه شيئاً ؛ وذلك حتى تشرق الشـمس على الأنقاض[1] فلا ينقطع الأمل « سـأزرع الأمل في دمي ، وأنتظر بلهفة الشمس السعيدة التي لا بد أن تشرق في يوم ما » [2] .

تقول بديعة أمين في معرض حديثها عن موقف كافكا من الأمـل بأنـه (على الرغم مما يشاع حول موقف كافكـا من الحيـاة الذي يطلى بلون فحمي لا يسمح بتسرب خيـط من النور المشوب باليأس والإحباط ، فإننا نستطيع أن نتبين ذلك الموقف المفـعم بالأمل حـتى حين يكون اليـأس هـو النهـاية الحـتمـيـة المغلقـة ، فيقـول في يومياته : « لا تيأس ، حتى بسبب حقيقة أنك لا تيأس ، فحين يبدو أن كل شيء قد انتهى ، تهب قوى جديدة ، وهذا يعني بالضبط أنك حي ») [3] .

وتتضح هذه المقولة في موقف صاحب الجحر إثر خروجه إلى العالم ، فعلى الرغم من أن خروجه من الجحر يفضحه ويعرضه للمخاطر ، إلا أن ذلك هو « الأمل الوحيد الذي لا أستطيع أن أعيش بدونه » [4] .

من ذلك نرى أنه ليس بالإمكان تجـاوز الاغـتـراب نـحـو الخـلاص رغم المحاولات التي تشرق هنا وهناك ، وذلك بسبب العجز المطلق وعدم القدرة على الدفاع عن النفس أمام مجتمع قاسٍ ، فالمجتمع هـو المسؤول عن تعاسة الفرد التي لا يُعرف لها نهاية .

---

(١) (٥) الرعد، ص ١١٧، وانظر، التراب لنا وللطيور السماء (دمشق)، ص ٥٩ « في الصحراء» (دمشق)، ص ١٨٧، « صهيل الجواد»، ص ١٤.

(٢) رجل من دمشق، المسرات الصغيرة ص ٦٢.

(٣) يوميات كافكا، ص ٢٢٤.

(٤) الجحر، كافكا، ص ٣٢٨.

الموقف من المرأة

تتضح صورة المرأة من خلال ما بثه الكاتب من آراء ، وتصورات ، وصفات ، ومميزات يتمنى أن يراها أبطال قصصه في المرأة ، وكذلك مستوى تعامل المجتمع مع هذه المرأة وهل اعترف بكيانها واستقلاليتها أم لا ؟ .

إن صورة المرأة التي ظهرت في معظم الأعمال غالباً ما تكون صبية جميلة ناصعة البياض ، ذات شعر أسود متهدل على كتفيها، كما أنها غالباً ما تكون ضعيفة مُعتدى عليها ، يختطفها الرجال ، مهجورة ، تحنُّ إلى علاقة مع رجل ما، كما يتضح في " ليلة من الليالي " إذ قالت إمرأة لأبي حسن «تزوجني، وسأكون خادمتك»[1]. وهي إمرأة وحيدة تبحث عن زوجها المفقود وتقع ضحية المجتمع المتخلف ، حتى إن المرأة المتعلمة تعتبر بخلعها الملاءة خارجة على عادات الحارة وتقاليدها، وتستحق الموت . والمرأة كذلك من وسط شعبي لا تتعداه فلا نلحظ لها دوراً على الصعيد السياسي أو الفكري ، وينحصر دورها في إطار العلاقات الإنسانية والاجتماعية ، وهي دوماً مشتهاة ومرتبطة بشوق الرجل للحياة والدفء. يقول البطل في قصة القبو « وتذكرت آنئذٍ سميحة الفتاة التي كانت تحبني ببراءة وصدق ، وكان يعذبني بقسوة اشتهائي المجنون لجسدها »[2].

لقد ركّز الكاتب على مظاهر القمع الاجتماعي ، وانسحاق الإنسان في الحياة ، كما كشف عن ضيق العقلية الشعبية وتخلف رؤيتها للمرأة . كما أن بطل زكريا لا يريدها أية امرأة بل يريد امرأة هو صانعها ، فيشكلها كما يشاء «سيصنع إمرأة من ذهب وسيحبها بضراوة »[3] ، وكل ما يتمناه « من الحياة

---

(١) في ليلة من الليالي ، (النمور) ، ص ٣٤ .
(٢) القبو ، ص ٢٩ .
(٣) الكنز ، (صهيل) ، ص ٩٢ .

لا يتعدى بيتاً صغيراً يعيش فيه مع فتاة لم يقابلها بعد ، ولكنه واثق أنه سيجدها يوماً ما ، وسيحبها بإخلاص »[1]. وكذلك يملك شوقاً دائماً لاحتواء المرأة ، وتلمّس جسدها بشوق، فيتمنى عباس أن « يتحول إلى هواء تستنشقه ليلى ليستقر في صميم كل خلية من خلايا جسمها »[2].

وعندما لا يعثر على مراده تتعمق الحساسية الجسدية للمرأة حتى تصل أبواب الرؤية السادية فتتدفق رائحة الشهوة العدوانية الدموية ، فيحدِّث الشنفرى قطته عن المرأة قائلاً « أنا لست متزوجاً ، والمرأة التي أحبها سآكل فمها وأبتلع لحم شفتيها الدامي الطري ، ثم أضرب رأسها بقطعة خشب صلدة ، وأكسره وألطخ وجهي بدمها الساخن ثم أدفنها تحت سريري ، وأنام مرتاح البال »[3] فمتى نال البطل حبيبته يعني ذلك أنها انتهت بالنسبة له ، كما قال حسن لأحد أصدقائه في المقهى عندما كان يكتب شعراً في محبوبته : «ألا تحرق أشعارك إذا نلت حبيبتك ؟»[4] فالحب عند بطل زكريا ما هو إلا نجمة عالية لا يشتهي نوالها ![5] .

كما تخيل محمد امرأة جميلة ، وبعد أيام رآها نفسها في الشارع فتبعها حتى عرف منزلها . . وأصبحت أمنية محمد أن تنظر إليه وتبتسم ، لكن المرأة لم ترمقه بنظرة في أي مرة . ها هي صورة المرأة التي يريد حتى لكأنها ليست من عالم الأرض، وهو يريدها حرّة طليقة لا سبيّة مغلوبة على أمرها لذا رفض محمد أن يأتيه الساحر بها نائمة قائلاً : « أريد أن تكون عيناها مفتوحتين ، تنظر إليّ بود، أريدها أن تبتسم لي . .»[6] فالمرأة بالنسبة له جزء من الطبيعة أو هي الطبيعة الجميلة وهو دائم البحث عمن تعمق تماسكه

(١) رجل من دمشق (المسرات الصغيرة) ، ص ٥٥ .
(٢) الرغيف اليابس ، ص ٧٩ .
(٣) الشنفرى ، ص ١٧٥ .
(٤) رحيل الى البحر ، ص ٣٢٦ .
(٥) النهر ميت، ص ١٠٠، وانظر ايضا، الأغنية الزرقاء، ص١٣، الرجل الزنجي، ص ٢٥.
(٦) حقل البنفسج، ص ٢٧١ – ٢٧٢.

مع الطبيعة «ففطمة امرأة جميلة ضحكتها حديقة خضراء »[1]. وسميحة «لها جناحا عصفور صغير »[2].

فالمرأة نموذج مثالي لا ينبغي أن تدنسه الأيدي ، لهذا السبب سيصنع امرأة خاصة به تتناسب وعالمه ، وسيشكلها كما يشاء ، كذلك سيدافع عنها أمام هذا الواقع الصعب ، لأنها في الواقع الحالي لا تعجب بطل زكريا كما لا يعجبه حالها لأنها امرأة لا تعيش إلا بجسدها فقط ، فهي خاوية الروح ، مسلوبة الإرادة ، حتى أضحى الرجل يرى أن « كل النساء مومسات »[3] . وعاش أبطال زكريا مشتتين بين وهم المرأة المفقودة ، وواقعها الاجتماعي المزري ، وبين المرأة الكابوس التي تطل بين الحين والآخر فترعب بملمسها الحريري الناعم الرجل الذي ما إن تتمكن منه حتى تتحول إلى أفعى قاتلة [4].

في ضوء هذه الرؤى المتباينة أصبح بطل زكريا - نتيجة خوفه منها وخوفه عليها - يفكر بامرأة لا يشتهي نوالها ... كالمرأة الصديقة فيقول : « كم أتمنى أن تكون لي علاقة صداقة مع فتاة ، لا أريد أن أحبها ، إنما أريدها فقط صديقة لا أكثر .. وذلك كي يحدّثها عن كآبته التي تغلُّه إلى الشوارع ، ولكي يبكي بين يديها دون خجل .

ا - صورة الأم

من المألوف أن تظهر صورة - المرأة - الأم رمزاً للعطاء والتضحية في معظم الأعمال الأدبية ؛ لأنها الموجه والمربي والمدافع عن الأبناء أمام سطوة الآباء . لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هل بقيت صورة الأم مشرقة في أعمال زكريا أم لحقها من التدنيس والتشوية ما لحق غيرها من النماذج النسوية في خضم صراعات هذا العالم المشوّه ؟.

(١) البدوي، ص ٢٢٥.
(٢) الحب، (دمشق)، ص ٧٠.
(٣) رجل من دمشق، ص ٥٣.
(٤) جوع، ص ٥٧ – ٥٨.

لقد سلط زكريا الضوء على حقيقة الأم ومشاعرها ، كما جردها في أحيان كثيرة من أمومتها ، فرصد سلوكاتها من خلال الظروف المحيطة بها ومن خلال تفاعلها مع المجتمع الحافل بالأزمات .

فامتازت الأم – عموماً – بالبساطة الشعبية ، والسذاجة والجهل الممزوج بالحنان الفطري، والخوف على الأبناء ، فيستعصي عليها فهم أبنائها كما في قصة «الرجل الزنجي» إذ تتهم الأم ابنها بالجنون عندما رأته يدير حواراً مع نفسه (صديقه الوهمي) .

هذه هي أولى مظاهر التصادم وأول مبررات غربة البطل التي تبدأ من البيت حيث السلطة الأبوية . وفي قصة " رندا" تتنصت الفتاة الصغيرة إلى الأرض فتسألها أمها عمّا تسمعه فتقول رندا : إنها تسمع غناء جميلاً ، فتجيب الأم : « ما هذا الحكي الأبله ؟ هل تريدين أن يقول الناسُ إن رندا مجنونة ؟ الأرض مجرد تراب وحجارة »[1].

إن أبطال زكريا يتمتعون بنوع خاص من النضج الفكري فلا يهادنون أو يجاملون مع أنهم ربما يستسلمون لسطوة الواقع الذي غالباً ما يكون أقوى منهم . كما أن الأمهات لا يملكن القدرة على فهم هذا الجيل أو استيعابه ويعتبرن أفكار الأبناء مخيفة مرعبة تقود إلى الجنون .

وهناك من الأمهات من يقدرن على توجيه أبنائهن لكن هذا التوجية غالباً ما يكون سلبياً ، فبدل أن تكون الأم هي الملاذ الحقيقي لأبنائها ، تكون بجهلها وخوفها أولى وسائل التدمير النفسي والضياع لهؤلاء الأبناء . ففي قصة الأعداء (الأبناء) مثلاً يسأل الطفل أمه – كعادة الأطفال – عن فوائد العينين والأذنين واللسان ، فترتعد الأم خوفاً وتضلل الإجابة قائلة له بأن العينين خلقتا كي ينظر فيهما باحترام إلى الحكام والمسؤولين ، والأذنين كي تسمعا الأوامر الرسمية ، والخطب السياسية ، واللسان لا يفيد في شيء

---

(١) رندا – النمور، ص ١١٥.

سوى المضغ[1]. ويكمن سر تضليل الإجابة عن لسان الأم التي حطمها الرعب في الواقع السياسي القمعي الذي يفرض سياسة قمعية تشوه الناس . لذا نرى الأمهات وهن يندفعن إلى قتل أبنائهن فكرياً وروحياً ، حتى يصبحوا أجساداً تتحرك بلا روح ؛ وذلك لأنهنّ يخضعن لقمع خارجي ، وتتكرر هذه الصورة في شهادة أم سليمان الحلبي في قصة " الجريمة " ضد ابنها أمام المحكمة[2].

ونتيجة للخوف الذي تمارسه الأم على أبنائها فهي تسلم الأبناء لمزالق أدناها السلبية والهروب من مواجهة الواقع فالأم في قصة " الأطفال " تحذر ابنها من الاقتراب من النهر لأنه يخطف الأطفال، وبعد قليل تؤنبه لأنه يخبرها بأنه سرق غيمة لأن الكذب عيب[3]. في مثل هذا التناقض الذي وضعته الأم بين يدي طفلها تكون قد ساهمت في رفع درجة الشعور بالغربة والضياع ، فالفعل " سرق " مثل الفعل خطف عند الطفل وكلاهما فعل، لكن الأم لم تتنبه لذلك ؛ ولهذا السبب نستطيع تفسير إصرار أبطال زكريا على العيش بوحدة مطلقة ، ورفضهم للمجتمع وعدم قبولهم لأسرهم وبيئاتهم .

لقد أظهر زكريا نماذج لبعض الأمهات اللائي يتمتعن بوعي ممزوج بالصرامة ، فتمارس الأم من خلاله دور الرقيب الحسيب على سلوك أبنائها المراهقين لكن هذه الصرامة غالباً لا تكون إيجابية بل تخلق في نفوسهم ردة فعل عنيفة نستطيع تسميتها سلبية ، فأم الفتاة الشابة في قصة " قرنفلة للإسفلت المتعب " تنصح ابنتها ببعض النصائح التي تفيد بأن « الرجال كلهم يعبدون المرأة بذل ، عندما يشمون رائحتها ، ولكنهم يبتعدون عنها بقرف لحظة تنطفىء شهوتهم »[4] مثل هذه النصائح ولّدت عند الفتاة إحساساً قوياً بكره

---

(١) الأعداء (الأبناء) – النمور، ص ١٠ – ١١.

(٢) الجريمة، ص ٢٧.

(٣) الأطفال (غيوم) – الرعد ص ٨٥.

(٤) قرنفلة للإسفلت المتعب، ص ١٠٥.

والدتها حتى صارت تتمنى لو أن أمها ميتة كي تعيش دون نصائح . ومن الجدير بالذكر أن كل أشكال النصائح مرفوضة عند أبطال زكريا .

ويقاس على ذلك موقف سميرة من أمها التي تعاملها معاملة الخادم[1]، لذا فهي لاتحبها إلا من منطلق الواجب .

لم يغفل زكريا صورة الأم البسيطة المسالمة – على قلتها – التي تسهر على راحة أبنائها كما تقوم بدورها الطبيعي كأي أم حنونة ، منها أم أحمد في قصة " جوع " وأم عمر القاسم في قصة " يا أيها الكرز المنسي " .

وقد تضطر الأم للجوء إلى طرق الرذيلة كي تعود آخر النهار محمَّلة بالمال اللازم لأبنائها – وغالباً ما يختفي دور الأب في هذه الأعمال – كما في قصة " ابتسم يا وجهها المتعب " وقصة " الابتسامة " .

وتتكرر صورة الأم الساذجة الجاهلة المغلَّفة بالحنان غير المقبول من قِبل الكاتب والذي يعتبره مأخذاً عليها ، فالأم في " رجل من دمشق " دائمة السؤال لابنها عن العمل شاكية له الوضع المادي السيء والأعباء الكبيرة ، لكن ابنها المتسكع في الشوارع يقنعها بأنه دائم البحث عن عمل ويتعب لأجل ذلك إلا أنه لم يوفق بعد ، فتصدق الأم كلام ابنها المهمل وتتعاطف معه ، وتتكرر الصورة في قصة " ثلج آخر الليل " . وفي قصة " رحيل إلى البحر" لم تترقرق الدموع في عيني الأم عندما أخبرها ابنها أنه سيسافر بل اكتفت بالتساؤل إن كان سيرجع غنياً أم لا ؟ (لاحظ قسوة الحياة التي تتعرض لها الأم) .

إن هذه الصورة الساذجة الممزوجة بالجهل والحنان لم تأت عبثاً ، فالجوع قد استشرى في المجتمع حتى تغلب على العواطف ، وهذا ما كرره زكريا في معظم الصور التي سجلها للأم الخاضعة لظروف اجتماعية متأزمة، واقتصادية صعبة ، وسياسية قمعية تتحكم في مسيرة تربيتها لأبنائها ، فأم

---

(١) البدوي، ص ٢١٣ ، ٢٢٣.

الجـريـح الذي يرقـد في المسـتـشـفى إثر إحـدى المعـارك فـي قصـة " النـابالم " جاءت تبحث عنه لكن عـاطفتـها الميتة لم تستطع أن تقودها إلى مكانه فـهمّت بالخـروج إلا أن صـوته أيقظها من بعيد ، فـما كـان منها إلا أن أخـذت في سـرد أخبار العائلة فرداً فرداً وتتبعها بأخبار الجيران الاجتماعية دون الالتفات منها إلى وضع ابنها المناضل الجريح ودون السؤال عن حاله . يتضح من هذا الدور الذي أوكله زكـريا للأم أنهـا الضـحـيـة ضـحـيـة الجـهل والخـوف ، والعـادات البالية، وضحية الرجل المتسلط وتمرد الأبناء ، والفقر ، والسياسة ؛ لذا كانت سلبية بمعنى الكلمة حتى في تعبيرها عن حبها لأبنائها . إنها الأم الرمز ، رمز الجذور التي ضلّت طريقها فتمزقت مع الريح ، كما أنها الأصل الذي تشوهت معالمه فزادت من عناء الفرد وضياعه .

٢ - صورة الزوجة :

تناول زكريا تامر حياة الأسرة في المجتمع الشـعبي الكادح ، وصوّر لنا نماذج من الزواج التقليدي الذي يخلو من التفاهم أو الحب ، كما أظهر الطابع العام لنماذج الزيجات التي لا تقوم على الوفاء والإخلاص للزوج ، وذلك نتيجة نظرة الزوج لزوجتـه على أنها متـعة جسـدية وآلة للإنجاب فقط ، إضـافة إلى أنها المستـهلكة في حين أنه المنتج ، لذا عكس زكريا قسـوة الزوج على الزوجة المسكينة . مسـاهمة منه في زيادة القمع الاجتـمـاعي الذي يقع على المخلوقة الضعيفة .

فأم يوسف فـي قصة " البدوي " لم تحب زوجها في البداية لكنها كفّت عن التـذمـر مـع طول المعـاشـرة . وغـالبـاً مـا تقع السـيـدة في مـثل هذا الزواج ضـحـيـة ، فـي حين أنهـا لـو خُيّرت لما اختـارت هذا الزواج مثـلاً . وفي قـصـة " موت الشـعر الأسـود " يقول زوج فطمة - التي زُوجت دون رغبتـها - « أنا رجل وأنت امراة ، والمرأة يجب أن تطيع الرجل ، المرأة خُلقت لتكون خادمة للرجل ، فتـجيـب فطمـة : « إنني أطيعـك وأفعـل كـل مـا تريد » فيصفعـهـا قائلاً بنـزق : « عندما أتكلم يجب أن تخرسي »، فتبكي وتمسـح دموعها وهي تضحك .

أما عائشة في " العائلة " فيموت زوجها دون أن تولول عليه أو تحزن بل على العكس من ذلك تسارع في دفنه فيعود شبابها وتعود نضارتها رغم كبر سنها وهرمها ، لقد سارعت في دفن زوجها وذلك حتى تدفن معه كل القيود ، وتعود لها حريتها المفقودة المتمثلة بالنضارة والشباب رمز الحرية والانطلاق(١).

وتنتحب لميا كذلك في قصة " السجن (٢) على موت زوجها مصطفى الشامي ، وفي الليل تُلقي برأسها على الوسادة هادئة ووديعة ، مستسلمة للنوم ، كما أن الابتسامة لم تفارق وجهها . فماذا تقول تلك الابتسامة التي تظهر ليلاً أثناء خلوتها بنفسها ؟ إنها مسرورة بتحررها وانعتاقها من قيود زوجها، لكن قيود المجتمع تنتظرها في النهار حيث يجب عليها أن تمارس دور الزوجة المخلصة المفجوعة على زوجها .

هذه هي الصورة التي رسمها زكريا للزوجة المتعبة التي لا علاقة بينها وبين زوجها سوى الأولاد خلا صورة نموذجية واحدة ، يظهر من خلالها فضل الزواج الذي تم برضى الطرفين وحبهما ، فسميرة في "سيرحل الدخان " تعيش مع أحمد الفقير ، فتجوع وتعرى إلا أنها تقنع بذلك وتسعد به لأنه الزواج الذي تم باختيارها دون أن يفرضه أحد عليها .

٣ - صورة الحبيبة :

من الأسئلة الصعبة التي تواجهنا في أعمال زكريا تامر السؤال عن مشاعر البطل " الفرد " الحقيقية ، ومدى صدقها وفاعليتها في الحياة .

إن أبطال زكريا لا يعرفون معنى الحب في حين أنهم دائمو البحث عنه ، إلا أنهم لا يلمسون جوهره السامي ، كما أنهم يمارسونه مع فتياتهم، بصورته المادية، المحسوسة، مرهوناً بالمتعة الجسدية في حين يكون هذا الحب صادقاً

---

(١) العائلة (دمشق)، ص ٢٧.

(٢) السجن، ص٨، وانظر أيضاً امرأة وحيدة، (دمشق)، ص ٢٤٣.

بريئاً من قبِل المرأة، وفيه بعض الروحانية ، كما تدافع عنه حتى الموت ، لكن ردة فعل البطل تجاه هذا الحب متباينة ، ففي قصة " الرجل الزنجي" تقع فتاة في حب البطل إلا أن أهلها يلزمونها الزواج من رجل آخر لكنها تبقى متمسكة بحبها لمن اختارته هي لا أهلها، بينما يفكر البطل كيف سيمارس هذا الحب معها، فتستسلم له بسهولة . وفي قصة " الصيف " تستسلم عطاف لماجد وتطلب منه الوفاء بالوعد والزواج إلا أنه يرفض ذلك ويتمنى لو أنها استسلمت له كدليل على حبها وليس ثمناً للزواج .

نلمس في مثل هذه النماذج الروح النرجسية التي تُغلف صورة بطل زكريا الباحث عن شيء يسعده ، ولكنه لا يجد رغم كل المحاولات التي قد تسمى أحياناً بالحب أو التضحية . لذا لا نجدهم يتكلفون التفكير بهذه المرأة التي ضحت بكل ما تملك لأجل الحب السامي إلا أنها لا تفوز به .

وتتبلور رؤية البطل للحب في قصة " النهر ميت " عندما كانت جميلة تعودأم طارق المريضة كل يوم ، فتعلق قلبها بطارق دون أن تجرؤ على المبادرة، في حين أن طارق اشتهى جسدها وكم تمناه مُلكاً بين يديه وعندما سألته : أتحبني ؟ أجاب بأنه يحب نجمة زرقاء لا يشتهي نوالها .

بذلك نرى أن أبطال زكريا لا يعتبرون ما ينالونه من علاقة جسدية حباً ، مع العلم أن العلاقة هذه تروق لهم في بادئ الأمر ، ويمنّون النفس بأسعد الأيام كما ينعتونه حباً ، ولكن بعد أن تنطفئ نار الشهوة يتخلون عن اللواتي أحببنهم بصدق وذلك لأن الحب شيء لا يودون نواله ، حتى يبقى محتفظاً بوهجه ودليل ذلك موقف يوسف في قصة " البدوي " إذ أحب سميرة ابنة صاحب البناية التي يسكن في قبوها كما بادلته الحب بحب جارف وتمنت أن تهرب معه على الرغم من الفارق الطبقي بينهما ، في حين تمنى يوسف أن ينال جسدها الذي طالما حلم به وفي ذلك تعبير مطلق عن انتقامه من الأغنياء [1].

---

(١) البدوي ص ١٩٥، وانظر أيضاً الليل (ربيع).

إن تدرّج الأحداث في أعمال زكريا يوصلنا دائماً إلى هذه النهاية وكأن الحب الذي يريد هو الحرية التي لا يملكها لذا لا يستطيع البطل الاحتفاظ بالحب لمدة طويلة .

لقد ذكرنا سابقاً أن ظاهرة الجوع في أعماله عامة وواضحة حتى إن المرأة إذا ما تعرضت لفاقة تسلك طرقاً غير مرضية كي تُسكت جوعها فعباس مثلاً يحب ابنة عمه ليلى وهي بدورها تحب أخاه الكبير وكم تمنى عباس أن يحظى بها حتى أنـــه بات يحلم بذبح أمه وأخيه كي يفوز بليلى ، وعندما جاع سرق رغيف خبز فتحرك الجوع بمعدة ليلى حتى توجهت إلى عباس مستسلمة له مقابل الرغيف ، لكنه ينادي الرجولة في دمه فيفشل ، عندها فقط يترك ليلى وقد بدأت تستمرىء طعم عباس ، ويهرب بالرغيف خارج البيت [١]. لقد تغلب الجوع المادي على نفسه فماتت رجولته وماتت ليلى بروحه ، كل ذلك مقابل رغيف الخبز الذي لا يضاهيه شيء في حياة أبطال زكريا . والعشق مقرون بالفعل الذي ينتهي بمجرد التفكير بإتيانه لذا لا شيء أقصر من عمر الحب عند أبطال زكريا الذين يلهثون بحثاً عنه وعندما يجدونه لا يلبثون أن يفقدوه .

ترى د. ناديا خوست أن الحب في عالم زكريا القصصي نوع من ممارسة الحرية ، ولقاء اختياري بين اثنين ، لذا تبدو الدنيا من خلاله رقيقة وجميلة . في حين أننا نرى بمحدودية الحالات التي اتسمت بالصدق المطلق كما في "سيرحل الدخان" ، و " النار والماء " ، وكيف لنا أن نعتبر الحب لقاءً اختيارياً بين اثنين ، ولم نرَ إلا أن المرأة تُقبل على عالم الرجل بصدق ومحبة في حين يقبل عليها متشهياً جسدها متوهجاً بضياء الجسد لمدة قصيرة جداً ينتهي بعدها كل شيء يربطه بالمرأة .

٤ - صورة المومس:

تناول زكريا موضوع المومس في أعماله كما تناول المرأة بعامة ، فلم

---

(١) الرغيف اليابس ص ٧٨.

يظهر تعاطفاً معها، بل يعتبرها وسيلة للتنفيس التي يلجأ لها الفرد الممزق بين الحين والآخـر ، وهـي امـرأة تسـعى وراء المال من خـلال هذه المهنة وذلك كي تتمكن من العيش في عالم فرض عليها ذلك، بسبب التباين الاقتصـادي بين الفقير والغني، وعدم وجود المساواة بين الرجل والمرأة ، والاختلال في توزيع الجنسين جغرافياً . وكذلك تحول الناس في الحياة الصناعية إلى سلع جاهزة للتداول كلما اقتضى راس المال ذلك [1].

دخل فرد زكريا عالم المومس في المواخير والشوارع ، فالبطل في قصة " رجل من دمشق " يفضل عاهرات الشوارع على عاهرات الماخور[2] لأسباب خاصة به. وسلمى مومس قديمة في قصة "موت الياسمين" لم تُعيّن في المدرسة إلا بعد أن ثبتت شهادتها بأنهاضاجعت ٩٢٧ رجلاً في سنة واحدة ، فعهد إليها بتدريس الصف الأول ، وكانت فرحة لأنها ستتعامل مع أطفال لم يعرفوا طعم المرارة والهزيمة إلا انها تكتشف أن الأطفال قد فقدوا براءتهم وتحولوا إلى وحوش تريد أن تفترس جسدها الدافيء، إلى أن اخذوا يقرضون لحمها[3].

لقد حاول زكريا أن يرسم قذارة العالم على وجوه الأطفال ، فعمد إلى تشويه البراءة وقتلها في كثير من المواقف ، ففي قصة " القرصان " تكشف فتاة التسعة أعوام عن فخذيها حال رؤيتها القرصان وتطل من عينيها نظرة عاهرة عجوز ، فينزعج القرصان لذلك وينصحها بترك هذه الحركات والانطلاق في الحياة ببراءة قبل أن يفوتها ذلك .

ها هم الأطفال يتحولون إلى وحوش شرسة فيقرضون اللحم بطريقة وحشية وينبذون النصائح ويتمردون على كل مظاهر الحياة بسبب ما خلّفه لهم

---

(١) خالد القشطيني، الساقطة المتمردة، شخصية البغي في الأدب التقدمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات ١٩٨٠، ص ٥٠.

(٢) رجل من دمشق (الخبز والكآبة) ص ٧٠.

(٣) موت الياسمين، دمشق، ص ٦١.

هذا العالم من متناقضات قاسية . أفقدتهم طعم الحياة الحقيقي الأصيل . كما هو حال الفتاة الصغيرة التي تمارس وأمها البغاء في قصة " الزهرة " إذ يتحلق خمسة رجال حول المرأة ، فتطلب أن تساعدها ابنتها لأن عددهم يتعبها فيتعجبون لذلك الطلب ؛ لأن الفتاة صغيرة إلا أن البنت تصرخ بحنق قائلة لأحدهم : «جرّبني وستجد أني أفضل من أمي ، وستدفع لي كثيراً » [١] .

ذكرنا سابقاً أسباب انتشار البغي وتفلّت المجتمعات وقلنا إن الجوع أبرز سبب لهذا التفلّت القيمي فأميمة فتاة جميلة قتلها الجوع ، فتحولت إلى مومس تمارس الرذيلة ، ولا أحد من أهل الحي يعرف مكانها [٢] .

ويصف زكريا تامر عالمهن الخاص قائلاً « ولا يخجلن وهنّ يتناولن النقود من يد رجل ما ، عالمهن حقيقي مكتظ ببشر أحياء خاضعين للنزوة ، والحماقة ، والشهوة ، والحقد ، والآهة المصطنعة . . والآهة المنسلّة من العظم »[٣].

لقد تعرض زكريا لنماذج من المومسات ممن وجدن طريق التوبة فسهلت عليهن وذلك عندما وجدن الرجل المناسب ، مثال ذلك ليلى في " رحيل إلى البحر " التي عرضت نفسها مقابل مبلغ من المال وقالت لحسن بأن الحب لا يكفي للحياة والحب ليس خبزاً ، لكنها استطاعت أن تملك قلب حسن الذي أحبها ، وارتبطا برباط الزوجية المقدس ، فوعدته بأنها لن تعود إلى مهنتها السابقة إلا أن المجتمع لم يرحمها إذ تعرض لها عدد من الرجال وعلى الرغم من مقاومتها إلا أنها سقطت تحت أجسادهم خجلة ، وفي الصباح تركها حسن وهجر المدينة كلها [٤].

فعلى الرغم من أن المرأة ضحية مجتمع سلبي شرس إلا أن هذه

---

(١) الزهرة، (النمور)، ص ٣٩.
(٢) الأغنية الزرقاء الخشنة، ص ١٢.
(٣) البدوي، ص ٢١٧.
(٤) رحيل إلى البحر، ص ٣١٥.

النماذج لم تلقَ قبولاً أو محاولة للدفاع عنها من قِبل عالَم زكريا فكما يرفض المجتمع المتسلط ، يرفض كذلك كل ما ينتجه هذا المجتمع لذا سيبقى بطل زكريا يحلم بعالم امرأة ليست من الأرض ، تعبِّر في مشيتها عن غربته ، وتحس به دون أن يتكلم ، إنه يريدها لصقه لا تنفصل عن روحه ، يريدها سامية عن ظلم المجتمع مترفعة عن سلبياته . فلم تستطع الأم أن تقوم بدورها المثالي تجاه أبنائها ، وكذلك الزوجة المنقادة لآراء زوجها المتسلط والحبيبة التي لم تتجاوز دور العشيقة . والمومس تلك الصورة الجسدية البحتة التي ينبذها المجتمع بتقاليده وقيمه لكن رجاله يتهافتون عليها ويلهثون وراءها كنوع من التنفيس عن الرغبات المكبوتة .

إن عالم المرأة هذا مرفوض تماماً ، ولا يلقى صدى عند أبطال الكاتب ، وما زال البحث مستمراً لعله يعثر على عالمه بعد أن يعثر على نفسه ومعنى وجوده .

الموقف من المدينة :

لقد شكلت المدينة رؤية سلبية في ذهن الأديب (شاعراً كان أم قاصاً أو روائياً) فموقف الفلاسفة والمفكرين من قبل امتاز بسمة التشاؤم من المدينة وذلك لأنها – بطبيعة نشأتها – تمتاز بالازدحام والتضخم السكاني ، وتفسخ العلاقات الاجتماعية ، حتى صار أولئك المفكرون يرون أن المدينة مكان للرذيلة، ومفسدة للأخلاق عدا عن أن المادة هي التي تحكمها وتسيطر عليها (١) . ومما تمتاز به المدينة العصرية ، الجدران العالية ، والأبنية الشاهقة ، والمصانع، والآليات، هي عبارة عن حياة ديناميكية تعج بالفوارق الطبقية ، فتكونت الأحياء الغنية والأحياء الفقيرة الشعبية (٢).

---

(١) زهير عبيدات، صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، رج، جامعة اليرموك – اربد، ١٩٨٧، ص ٤ – ١٠. وانظر : عبد الإله أبو عياش، أزمة المدينة العربية، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٠، ص ١٩٢.

(٢) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط٣، دار الفكر، (د.ت)، ص ٣٣٠.

وتتأثر رؤية الأديب للمدينة تبعاً لعمق المعاناة التي يلقاها فيها كما أن الظروف النفسية والاجتماعية تؤثر بدورها في تكوين الشخصيات في الأعمال الأدبية ، على أن معظم الأدباء انحدروا من وسط ريفي وجاءوا للعيش في المدن الكبيرة التي تعمل على تعميق شعورهم بالمرارة وإحساسهم بالغربة والضياع بسبب انبهارهم المشوب بالرهبة من التقنية الحديثة والأضواء ، والمنشآت والمباني ، والمعارض ، ودور السينما والخمارات ، والملاهي (رمز الفراغ وصورة من صور الخلاص) فهذه المدينة التي تحكمها المادة ، تعمل على قتل القيم الحسنة، والصدق والطيبة فلا أحد يلتفت إلا لساعته التي في يده، كما أن الحياة في المدينة في صراع مع الزمن (١) .

يرى الدكتور إحسان عباس أن علماء الاجتماع قد ذهبوا إلى أن « كثيراً من الإحباطات التي يحس بها ساكن المدينة إنما هي نتيجة صراع أساسي بين القيم : بين الذات والمجموع ، بين الحرية والسلطة، بين التنافس الحاد والمحبة الأخوية » (٢) فتشوهت تبعاً لذلك صورة المدينة في الأدب عموماً.

لقد كتب زكريا تامر عن المدينة العربية الأصيلة الملامح ذات الشرفات العالية والمآذن والساحات العامة - متأثراً بين الحين والآخر بعالم المدينة الغربي - كما خص بالذكر مدينة دمشق التي ولد في أحد أحيائها الفقيرة "حي البحصة "(٣) ، وكان لهذا الحي الأثر البالغ على نفسية زكريا والتي انعكست بدورها على نفسية أبطاله فتنقل أبطاله بين حي وحي وكانت المدينة (دمشق) مسرح الأحداث الذي له وجهان حي الفقراء الشعبي وحي الأغنياء مقيماً بينهما المفارقات التي توحي كما لو كان يتحدث عن مدينة في مقابل ريف . وذلك نظراً لبساطة الحياة في حي الفقراء وتمسك أهله بالقيم والعادات والتقاليد في حين تفسخت العلاقات وضاع الفرد في زحمة حي الأغنياء . ونشب بداخله صراع حاد بين نمط الحياة المختلف في كل من الحيين .

---

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٣٣١.
(٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ٩٠.
(٣) محمد الماغوط - النمور في اليوم العاشر، صفحة الغلاف.

وتفوح من مدينة زكريا رائحة دمشق وحاراتها وغوطتها وشمسها ورطوبتها ، وهي في حالة تمزق ناجم عن لحظات مأزومة حادة ، إنها دمشق بحقيقتها وكوابيسها وماضيها ، ولم يخف زكريا هذه الحقيقة التي ما لبث أن صرّح بأن مدينته المقصودة هي دمشق .

نستطيع أن نحدث تقسيماً - لغرض الدرس - في موقف بطل زكريا من المدينة فنرى أن المدينة عبارة عن المدينة الحاضر المدينة الكبيرة (المعقدة) التي تتضمن حياً للفقراء وحياً للأغنياء وثانياً المدينة الرمز ، وثالثاً المدينة الماضي ، ورابعاً المدينة الرؤيا .

يقول أحد أبطال زكريا الذين نبتوا في شرايين المدينة والتي أورثتهم التشرد والضياع « وعدت إلى المسير .. آه يا مدينتي .. لقد ولدت في يوم ما على أرصفتك ، وسأظل حتى الموت مغلولاً إليها .. » (١) .

لقد حددت نشأة المدن من وجهة نظر الفرد عند زكريا فقال : « وكان النهر في القديم وحيدا تتدفق مياهه عبر أرض مقفرة ولقد ظلت الأرض مقفرة والنهر وحيداً حتى أقبل إنسان ما، وجثا ، وقبّل التراب بخشوع ، وعند ئذٍ نبتت البيوت والدكاكين والمآذن والمقابر » (٢) .

إنها نشأة المدينة المفعمة بالحيوية والصدق مع أنه لم يحدد هوية الإنسان الذي أحياها بل تعمد أن يبقيه نكرة لأنه لا أهمية إلا للإنسانية المجردة ، والصدق المطلق وماذا بعد هذه النشأة الصافية ؟ إنها المدينة الكبيرة المليئة بأناس لايعرفون بعضهم بعضاً ولا يربطهم ببعضهم بعضاً سوى الآلة والمادة كما أن الإحساس بالزمن معدوم .

صورة المدينة الكبيرة (المعقدة)

إن الصورة التي يرسمها للمدينة الكبيرة ذات الشوارع العريضة ،

---

(١) رجل من دمشق (التثاؤب)، ص ٧٥.
(٢) النهر، ص ٦٥

صورة دموية بشعة لا تعدو أن تكون مستنقعاً للآفات والسجون والملاهي ، يقول : « نهر المخلوقات البشرية تسكع طويلاً في الشوارع العريضة المغمورة بشمس نضرة حيث المباني الحجرية تزهو بسكانها المصنوعين من قطن أبيض ... وتعرج النهر عبر الأزقة الضيقة وبين المنازل الطينية .. المكتظة بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة وهناك امتزجت مياهه بالدم والدموع ، وبصديد جراح أبدية ، وعثر النهر في ختام رحلته على نقاط مبعثرة بمهارة مختبئة في قاع المدينة » (١) .

إن موقفه من المدينة – المشوب بمسحة تأثرية غربية (عصر الآلة) – موقف النفور والنقمة ، إلا أنه يدرك أنه جزء لا يتجزأ منها، وأن إنكاره لها لن يلغيها فهي تتسم بالبشاعة وهي قاتلة ، وظالمة، وساحقة للإنسانية، فالمدينة منفِّرة، ويضيع فيها كل معنى للحياة البشرية لأن المادة والآلة تحكمانها. وتتعامل مع الأشياء على أساس أن كل شيء له ثمن .

إنها مدينة مستسلمة بفتور لضياء الشمس الآفلة ومعلقة بين الواقع والخيال « باع الشنفرى سيفه قبل سنين ، دون أن يلطخ سيفه بدماء رجل وعاش بعدئذٍ في مدينة تفترسها شمس من نار » (٢) .

ومن أهم أسباب نفوره من المدينة أنها كبيرة ضخمة ، يخشى الضياع فيها عبر الشوارع العريضة، ويخشى أن يقع فريسة الغربة التي حولت البشر إلى آلات صماء. « ورواد هذا المقهى عمال يشتغلون في المصانع القريبة، وفلاحون وبائعون متجولون، وسائقو سيارات، وتراكتورات ، وحمالون وأناس بلا عمل – مثلي – يجلسون جميعاً باسترخاء ، يحتسون الشاي على مهل ويثرثرون دون أن يكون بينهم أي معرفة سابقة » (٣) .

فكبر حجم المدينة أدى إلى ضياع الناس فيها ، فلا أحد يعرف الآخر ،

---

(١) الأغنية الزرقاء الخشنة، ص ٩.

(٢) الشنفرى، ص ١٧٣.

(٣) الأغنية الزرقا الخشنة، ص ٩.

ولا يوجد للإنسان فيها صديق يلجأ إليه وقت الشدة ، كما أن إحساس الفرد بالوحدة قاتل ، فصورة هذه المدينة في ذهن ساكنها الذي بات غريباً عنها صورة بشعة ، إذ يتخبط في خطاه لا يعلم أين يذهب ولا يعلم ماذا يريد المهم أنه يحس بمأساة الغربة، وقسوة الحياة كما يشعر أنه منبوذ في هذا المجتمع . وتتعامل هذه المدينة التي لا تعرف العواطف مع الإنسان على أنه كتلة أو شيء لامعنى لوجوده إلا من خلال العمل الآلي الذي يقدمه « شارع فؤاد الأول يتمطى سعيداً تحت ضياء شمس الربيع وثمة ناس كثيرون منتشرون على أرصفته ، والسماء فوقي رحبه ، وديعة زرقاء ، وأنين عربات الترام وهدير محركات السيارات يمتزجان معاً في صوت واحد يجعلني أحس بغربة بلهاء »(١). وفي موضع آخر يقول: « وبصقني صالون الحلاق بعد قليل إلى الشارع ، وعادت السيكارة إلى الاحتراق ، السيكارة صديقتي وهي تظل على الدوام معلقة بين شفتي ، بينما أنا أسير حاملاً تعاستي وهرم أعماقي على وجهي الشاحب » (٢) .

إنها موحشة حدّ الفزع ، فتقتل كل من قام إليها بهدوء ، دون أن تذرف نقطة دمع واحدة . « وسار مأمون في شارع جديد، وإذا بحشد من الناس متحلقين حول ترام، فشاهد صبياً ممدداً على السكة الحديدية وقد بترت عجلات الترام ساقيه ، وكان لون الدم أحمر امتزج بعويل الصبي الفاجع .. ، وبكى مأمون بصوت عال ، ودفع الناس الذين كانوا يصخبون حوله ... ما بك يا ولد ؟

– أريد ماما.

– أين أمك ؟

– في البيت.

---

(١) رجل من دمشق، ص ٦٩.

(٢) رجل من دمشق، ص ٧١.

– أين بيتكم ؟

– وحاول مأمون أن يجيب لكن صوته اختنق » [1].

في هذا البحث عن الأم الممزوج بالحنين لها ، دليل على عمق النفور من المدينة ، ومحاولة البحث عن منبع الحنان، هذه المحاولة غالباً ماتبدأ بالحنين إلى صورة نقية كالريف مثلاً أو الأم ، أو الحنين إلى الماضي ، أو العودة إلى الطبيعة ، أو ربما خلق مدن جديدة ذات سمات مفقودة في الواقع. من سيتعرف على هذا الصبي؟ لا أحد يعرفه في خضم المدينة المكتظة سوى نفسه، وهذه المعاناة (الضياع) هي من أبرز ألوان المعاناة في حياة ساكن المدن .

لقد باتت الحياة بالنسبة لساكن المدينة مملة معروفة البداية والنهاية ، لذا لا يجد ساكنها معنى لها « وأفاق القرصان في الصباح ، وقعد في ردهة الفندق ، وكان ثمة أناس حوله غرباء كلهم أتوا من مدن وقرى نائية، وتساءل لماذا أتوا إلى هنا؟ سيموت الرجل الهرم، ستتزوج الصبية ستنجب أطفالاً ... سيكبر الطفل ، وسيتعرف إلى الكلمات ، والله والمدن ، وستعانقه الأفراح والأحزان ، وسيبحث عن الفرح وحده ولن يجده » [2] .

في هذا البحث المستمر عن معنى الوجود لا يستطيع الفرد إلا أن يرهب المدينة الكبيرة التي لا تزيد وجوده إلا ضلالاً . يقول د. إحسان عباس : «هي حقاً غربة من يبحث عن حرارة المشاعر في القلوب – كما كان يحسها في الريف – فلا يجدها ، وليس في المدينة صاحب وإنما الوجوه والمودات فيها بلون الطريق .. طريق مقفر شاحب، كأن كل المدينة لشدة الاغتراب والعزلة بين الواحد والآخر غريب صامت ، يضن بالتحية على من يمرّ به من الناس » [3] .

وتتكون مدينة زكريا – كما أسلفنا سابقاً – من أحياء عدة أبرزها حي

---

(١) الوجه الأول، (ربيع)، ص ٥٧ – ٥٨.

(٢) القرصان، ص ٨٨.

(٣) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ٩٧ – ٩٨.

الفقراء ، وحي الأغنياء وكلاهما يقبع في قعر مدينة مهشمة الملامح إلا أن تصويره لحي الفقراء يأتي مشوباً بلمسة رقيقة مناسبة فيها نوع من الحنان المفقود ، وغالباً ما يصور كلا الحيين معاً ، فيعقد مقارنة بينهما حتى يستدر عواطفنا تجاه حياة حي الفقراء في حين نتوجه بالنقمة والسخط على حي الأغنياء . « وكان الليل بأقدامه الزجاجية السوداء يتجول في الشوارع حيث الإعلانات الكهربائية تضيء ، ثم تنطفئ ، فنادق دور سينما ... مكتبات .. مقاه .. مطاعم .. سيارات ... ومضى يوسف يسير مبتعداً عن صخب المدينة والأبنية المضاءة وتغلغل شيئاً فشيئاً في عالم الأزقة الضيقة ، الأزقة طويلة، تنتصب على جانبيها بيوت من تراب متقاربة متآلفة ، وتسرب إلى أعماقه حنان مباغت» [1].ويقول في موضع آخر « وكان بانتظاره الإسفلت الرمادي والشمس، وأبواق السيارات ، والرجال والنساء المتحركة أقدامهم بإيقاع حائر بين السير البطيء والسير السريع وواجهات المحال الزجاجية ، وصفارات الشرطي الزاعقة، وصيحات بائعي الصحف واليانصيب. دخل يوسف إلى أحد المطاعم ، وأكل بشراهة ثم عاد إلى الشوارع يمشي دون هدف وأحس أنه وحيد على الرغم من الضوضاء والناس ، ثم قادته قدماه إلى الأزقة ، وأحس وهو يمشي بين البيوت الطينية أنه يستنشق بعد مرض طويل هواء حقيقياً ممتزجاً بضياء الشمس ، وبدا له الأمس ، مجرد حلم أسود بدده الصباح » [2].

إن أبطال زكريا هم من أبناء الحي الفقير الذين خرجوا على أمل الفوز بحياة أفضل في حي المدينة الكبيرة (المركز) وقد تتبعنا كيف أن أبطاله يعودون إلى الأزقة الضيقة بعد طول معاناة وضياع وأنهم يرون في العودة مشفى حقيقياً .

ولكن لنتتبع الحالة النفسية لأولئك الفارين من رطوبة الأزقة الضيقة

---

(١) البدوي، ص ٢٣٩ - ٢٤٠.

(٢) نفسه، ص ٢٥٠ - ٢٥١.

عندما يخرجون من الحي الشعبي متوجهين حيث الأضواء لاعتقادهم أنه الملاذ والأمل ؟ إنهم يبتعدون عن الحي الشعبي ابتعاد السليم عن الداء المعدي ولكن ماذا يجدون ؟؟. « غادر [فواز] البيت بخطا مسرعة ، وعندما أصبح في الحارة ، وقف برهة ، وتلفت فيما حوله ، فبدت لعينيه البيوت الترابية المتلاصقة بقايا هيكل عظمي لحيوان قديم ، فاستأنف السير مشدود القامة سريع الخطا .. قاصداً الشوارع العريضة » (١) . و « يجيء الليل كفناً أسود فيبتعد أبو حسن بخطى هارب عن حارته الخرساء ، وأزقتها الملتوية المظلمة ، وناسها العجاف ، وبيوتها الرثة المتلاصقة ، وحين يبلغ الشوارع العريضة ، تبهره ضوضاؤها وسياراتها المسرعة ، فيمشي بخطى ذاهلة متباطئة ، مرفوع الرأس شديد الزهو بشاربيه ...» (٢) .

إن الإنسان الذي يطمع بمكان غير مكان إقامته - مجبراً كان أم مختاراً - ضائع لامحالة يسير في متاهات المدينة الكبيرة وليس هذا فحسب بل يتعرض لما يهين كرامته ويحقره، كما حصل مع أبي حسن الذي فقد شاربيه (رمز الرجولة) وتحول إلى مخلوق آخر بين يدي رجال الشرطة ، وهذا ما نلمسه أيضاً في قصة « النمور في اليوم العاشر» التي تحكي قصة نمر عاش سيداً في الغابات (الموطن) يأكل اللحوم، ويختال بقوة ، لكنه عندما صار في القفص تحول إلى حيوان أضعف (بسبب الترويض) وصار يستمرئ الحشائش بدل اللحم .

هذه هي المدينة القبيحة والتي تبهر زائريها بالأضواء ولكن سرعان ما تكشر عن أنيابها أمامهم فتنهشهم ليعودوا مضرجين بدماء وحدتهم وتمزقهم.

إن معاناة الفرد في أعمال زكريا تقف إلى جانب معاناة الأديب على المستوى الفكري، وتجربته في الحياة بشكلها البشع الذي يحول كل قادم إلى حي الأغنياء يحوله إلى عبد مأمور وآلة مطيعة وإلى مخلوقات أخرى غير

---

(١) النار والماء، ص ٢٥٥.

(٢) في ليلة من الليالي ، ص ٣٢.

البشر. «ليتني قطيع من المدى المتوحشة المنغرسة في قلب مدينة لا تعطي أولادها سوى الجوع والتشرد والكآبة ... أنا عدو المدينة المجهول ، وإني أذرع طرقاتها كضبع جائع بينما ترقد في جيبي سكين عتيقة ... اشتريتها في يوم من الأيام ... فقد كان من الممكن أن تنقض السكين في أية لحظة غضب على كتل اللحم المتحركة عبر خواء المدينة ، وتستحم في الدم الأحمر ... ما أجمله ... » (١) .

لقد أصبح الإنسان المشوه سادياً، يتلذذ برؤية الدماء المراقة، ويتشهى رؤية الناس وهم يتعذبون ، لعلَّ ذلك يخفف - قليلاً - من حنقه على العالم ، فيضفي على البشر بعضاً من نار عالمه الداخلي الذي يحرقه ويمزقه شيئاً فشيئاً . إنها مدينة تنعدم فيها صور البراءة والمحبة « إنه قابع في داخلي .. إنه طيب بريء كطفل ولد بعيداً عن المدن» (٢). ويتعاظم الإحساس بالضآلة عندما يسكن الفرد الممزق المدينة الكبيرة .

لقد عبر زكريا عن عناصر مدينة أبطاله بالمقهى والشارع فيقول : « مدينتي صليبها مقهى وشارع »(٣) فغالباً ما يجوب أبطاله الشوارع العريضة يتسكعون في الطرقات سكارى ، حتى إن الشارع ليحتل قسماً كبيراً من أحداث القصص وذلك لأن معظم الأحداث القصصية والمغامرات تتم عبر جنباته ، كما أن المقهى هو المحطة الثانية التي يأوي إليها سكارى الشارع ومشردوه .

صورة المدينة - الرمز :

يجرد زكريا تامر مدينته - أحياناً - من قالبها البشع وتقنيتها القاتلة ، ليشبهها بوجه امرأة ناضجة ، عذبة رقيقة . « وكان فم المرأة عنباً فجاً أحمر ،

---

(١) الأغنية الزرقاء الخشنة، ص ١٢ - ١٣.

(٢) الرجل الزنجي، ص ١٧.

(٣) قرنفلة للإسفلت المتعب، ص ١١٠.

ولنهديها رائحة نبات بري » [1] ، فالمدن في أصلها ونقائها وبراءة نشأتها تشبه امرأة عفيفة طاهرة .

إنه التوحد بين طهر المرأة ونقائها، وطهر المدينة ونقائها عندما لا تشوبها شائبة ، حتى أننا لا نستطيع التفريق بين الاثنتين ولا يترك زكريا فرصة تمكنه من ذكر مدينته المفقودة التي طالما كانت تشبه امرأة جميلة وصوتها عذب « وكان ثمة امرأة تغني .. صوتها مدينة خضراء تسافر عبر شمس ناعمة الضوء .. وعصافير تبحث عن ربيع لايرحل ...» [2] . وعلى لسان بطله الممزق المشرد في الشوارع الذي يقابل في طريقه عدداً من الفتيات فتبتسم له واحدة منهن ابتسامة حانية تضيء وجهها الوديع ، عندها يشعر بالحسرة والأسى ويقول: «أواه أيتها الفتاة الطيبة ... إني لا أستحق ابتسامتك ، فلو تمهلت في سيرك ربما دنوت منك وقلت : سأكون إنساناً طيباً لو كانت مدينتي مثلك » [3].

ويقول أيضاً : « لقد أحببت إحدى الفتيات في يوم ما .. أحببتها بقوة مثلما أحب الخبز والشوارع . لكن الحب لم يمنحني سوى الكآبة .. كذلك منحني نظرة جديدة إلى المدينة التي أعيش فيها، فأصبحت أجدها سخيفة قاسية » [4] .

إنها قسوة المدينة التي يصعب العيش فيها بجو يورث الفرح ، إنها مسكونة بأرواح سيئة تطاردكل المحبين ، وتغتصب الفتيات البريئات فتتحول فكرة الحب إلى كابوس مدمر، « وتابعت سيري في تلك اللحظات كانت المدينة مومساً عجوزاً ذات وجه شاحب متعب لايعرف الابتسام » [5] .

---

(١) أقبل اليوم السابع، دمشق، ص ٤٠.
(٢) قرنفلة للإسفلت المتعب، ص ١٠٤
(٣) رجل من دمشق، ص ٧٦.
(٤) نفسها، ص ٧٢ - ٧٣.
(٥) ابتسم يا وجهها المتعب، ص ٥١

إن تصور الشاعر الحديث للمدينة في صورة امرأة ثم في صورة امرأة متعهرة يكاد يكون قسطاً مشتركاً بين عدد كبير من الأدباء »[1] هذا ما يراه الدكتور إحسان عباس مقاساً على الشعر ويعلل استعمال هذه القرينة (المرأة – المدينة) بأن المدينة في اللغة مؤنثة وفي معظم الأحيان كانت حركة التاريخ ضد المدن فتحاً واجتياحاً واغتصاباً لها ولنسائها ولمواردها ، وهي ما تزال كذلك حتى يومنا هذا فلا يجد الأدباء بدأ من ربط هذين النموذجين بعضهما ببعض للتعبير عن مأساة الإنسان العربي المغتصب .

المدينة الماضي :

تناول زكريا المدينة في الماضي كما تناولها في الحاضر؛ وذلك في محاولة لإيجاد صورة حقيقية مضيئة ترضي طبيعة أبطاله ونفسيتهم لكنه عبثاً يحاول نبش الماضي لأنه لم يعثر على مدينته كما لم يعثر عليها في الحاضر « وكان هناك باب كبير من أبواب المدينة ، باب قديم كان يغلق فيما مضى من الليالي ليحمي المدينة من أعدائها »[2]، « وكان الباب فيما مضى قسماً من سور حجري شاهق ، يطوق منازل المدينة ويحميها من الأعداء ، ولقد فتح الباب مرات عديدة، والآن لم يبق سوى أطلال مبعثرة، وظل الباب مفتوحاً »[3].

فمن أهم سمات المدن القديمة : الحصانة إذ تملك المدن الصغيرة سوراً عظيماً يحميها من الأعداء ، وذلك لوعي أهلها وإدراكهم مدى شدّة الخطر الخارجي وقسوته ، لكننا اليوم لم نعد نرى ذلك لذا سهل على الأعداء اغتصاب المدن وتشويه صفائها .

« وكان ثمة مدينة صغيرة بلا أسوار ، أهلها يؤمنون بأن الله موجود في كل مكان ... وكان أهل المدينة مغرمين بالنراجيل ... ولم تجد جيوش جنكيز

---

(١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ٩١.

(٢) الباب القديم، (ربيع)، ص ٢٣.

(٣) نفسها، ص ٢٥.

خان صعوبة كبرى في اقتحام المدينة ... واستعاد أهل المدينة حبهم للنراجيل والدريكة ، والحديث عن الله الموجود في كل مكان » [١] .

تمتاز مدينة الماضي أيضاً بصغر الحجم الذي يوحي بالبساطة ويخلو من التعقيد العصري الذي ينبذه أهل المدن . وهي مدينة تثير الذكريات البريئة المغلفة بجمال الطبيعة ، وبساطة الناس « كان في قديم الزمان ، مدينة صغيرة بنيت وسط حقول فسيحة خضراء يرويها نهر سخي المياه. وكان ناسها جميعاً يحملون في جيوبهم قطعاً من الورق السميك كتب على كل منها اسم من الأسماء ... » [٢] .

لقد صرح زكريا باسم مدينته الصغيرة إنها دمشق الوديعة المنيعة التي انهارت أمام الأعداء « حكي عن دمشق أنهاكانت في قديم الزمان سيفاً أرغم على العيش سجيناً في غمده ، وكانت طفلة تثقل الأصفاد خطوتها . وكان ياسمينها ينبت خفية في المقابر مرتدياً أكثر الثياب حلكة ، فلما علم أعداؤها بأحوالها سارت إليها جيوشهم ، وبنت حول أسوارها سوراً من قتلة ، لا يعرفون النوم فعم دمشق الذعر والارتباك والسخط ، وتراكض أهلها وتحلقوا حول قصر ملكهم صراخاً مضطرباً مستغيثاً .. » [٣] .

فما زال الظلم يحدق بدمشق النائمة الرازحة تحت حكم مستبد وما زالت صورة الماضي الجريح تنزف حتى هذا اليوم « أقبلت الاستغاثة ليلاً إلى دمشق النائمة طفلة مقطوعة الرأس واليدين ، وتراباً يحترق ، وطيوراً تودع أجنحتها السماء ، غير أن أهل دمشق كانوا نياماً ، فلم يسمع الاستغاثة سوى تمثال من نحاس لرجل يشهر سيفاً ... » وفي نهاية القصة يقول : «وأغمض يوسف العظمة عينيه ، وأحس بأن شرايينه تمتلك آلاف الأجنحة التواقة إلى فضاء رحب ، فأطلق استغاثة ، التقت بالاستغاثة الآتية من أرض

---

(١) جنكيز خان، (ربيع)، ص ١٠٢.

(٢) ربيع في الرماد، ص ٧٥.

(٣) التراب لنا وللطيور السماء، ص ٥٣.

يحتلها الأعداء ، وامتزجتا في صراخ مديد تبدد في ظلمة الليل المهيمن على دمشق النائمة » [1] . وما زالت حتى الحاضر نائمة لا تسمع الاستغاثة التي تهز عظام الأجداد .

إن الاتكاء على نماذج بطولية من التاريخ وقمعها والاعتماد على تشويه لصورة الطفولة المقطوعة الرأس وخلاف ذلك من صور دموية شرسة لتعكس بشاعة الوضع كل ذلك نتيجة بركان من الآهات المحترقة داخل إنسان فتّته التشرد. فالزمان بماضيه وحاضره غير قادر على خلق أمن وطمأنينة لمدينة مسالمة ، إنها المدينة التي ضاعت عبر التاريخ سلباً واغتصاباً ، واليوم يشتد ضياعها أكثر فتجعل متنفسها تعذيب ساكنيها وتجريدهم من إنسانيتهم ، وذلك حتى يستمر الغيثان بين دوائر الحلقة المفرغة (الزمان - والمكان) .

يحلّق عباس في السماء ، ناظراً إلى مدينته الصغيرة في الأسفل فرأى مدينته التي ولد فيها صغيرة تتحلق حولها حقول خضراء ، فغمره حنان جارف ، فانحدر نحو مدينته بلهفة ، وحلّق فوق بيوتها ، يرتجف في شرايينه حب عميق ، ورغبة في بكاء حار ، وبغتة دوّى طلق ناري منبثقاً من المدينة ، واخترق رأس عباس الذي شهق برعب ودهشة ، ثم هوى إلى أسفل » [2] .

بذلك تبقى مشاعر الحب والحنين تغمر أفراد زكريا نحو مدينتهم رغم قسوتها عليهم إلا أن هذه المحبة لا تجد طريقها، فتموت حيثما نشأت، وتذبل كل الورود قبل أن ترى النور.

المدينة الرؤيا :

لم ينجح البطل في استدرار الأمن والسلامة من المدينة الماضي ولم تسعفه الذكريات كي يستعيد ثقته بنفسه، لذا لم يجد مناصاً من البحث عن البديل إنها المدينة الجديدة (الرؤيا) ، سيبدأ بطل زكريا في محاولة إصلاح

---

(١) الاستغاثة، دمشق، ص ١٤١، ١٥١.

(٢) الطائر، ص ٣٥٨.

الحاضر فهل يستطيع ؟ سيهدم المعامل التي قتلت إنسانيته وحولته إلى جزء من الآلة ، وسيتسلق قمة الجبل لعل الجبل يزيل الغشاوة عن حقيقة المدينة الزائفة أو ربما يجد مدينة أفضل (المدينة الفاضلة) ، وربما في صعوده لقمة الجبل تعبير عن استعلائه على مدينته تلك وسحقه لها تحت قدميه .

سيصنع مدينة ، سيرسمها في خياله ويسافر عبرها، سيرحل وسيضنيه البحث عن مدينة جديدة تحمل رؤاه وتعبر عن وجوده ... لكنه في النهاية سيعود ؟! « ليعيش البشر ببراءة ، تنقذ مدينتي من تعاسة متوحشة » [١] .

ويزداد الشعور بضرورة رفض واقع المدينة الذي يعمق غربته في وطنه ، سيبحث عن الحل أينما كان، « لقد أضاع بدوي خيمته ، وها هو الآن في مدينة جاثمة تحت أقدام جبل . يوسف يتسلق الجبل سيصعد الجبل حتى قمته » [٢] كما « عاش محمد أعواماً مديدة في مدينة صغيرة تقبع بذل عند أقدام جبل شاهق ... وكانت سماء المدينة سوداء لا تملك قمراً وشمساً ونجوماً ... وأخذ محمد يتجول في جنبات الغرفة ... وتخيل فجأة جبل مدينته الشامخ ، محمد سيتسلقه ... سيبلغ ذروته التي لم تطأها قدم إنسان ... سيستنشق هواء القمة .. وستكون مدينته مستسلمة لنظرته المفترسة ... ستكون عندئذٍ كدمية مهشمة » [٣].

إنه يحلم بأن يحقق تغييراً ما، ربما يحمل سعادته « سأحول المدينة إلى قرية كبيرة محاطة من كل جانب بحقول خضراء ممتدة إلى مالانهاية وسيكون لهذه القرية مساحة فسيحة جداً ، سيجتمع فيها كل مساء جميع السكان ... وسيشعر أصحابها أثناء الغناء بأنهم أخوة .. وبأن الحياة مليئة بالمسرات المختبئة ... سيتحولون إلى أطفال كبار يعيشون بسعادة وسلام » [٤] .

(١) ابتسم يا وجهها المتعب، ص ٤٤ – ٤٥.
(٢) البدوي، ص ٢٤٣.
(٣) حقل البنفسج، ص ٢٧١.
(٤) الأغنية الزرقاء، ص ١٤.

لكـن هذه الصـورة ليست نهـائيـة مطلقـة ، بل تتـعـدد الرؤى ، وتمتـزج مشـاعر النقمـة بالحب ، وذلك تبعـاً لانعكاسـات نفسـية الشـخصـيات ومدى تعرضـها للعامل سلباً وإيجاباً ، وغالباً مـا يعكس الحلم مشـاعر البطـل في لحظة مـأزومة ، ويمكن القــول بـأن هذه الرؤية تحـاكي رؤية الرومـانسـيين للعالم الجميل المسالم ، فيبتعـدون عن الضـوضـاء والصـخب ويحلمون بقرية مليئة بالخضرة ، وغالباً ما يتمنون الانفراد بهـذا العالـم الجميل والبعـد عـن البشر « كنت أحلم بأن أغدو ملكاً .. وأنا مـا زلت أتمنى بأن أصبـح ملكاً في مـدينة ناسها من حجر »[1] .

ولكن مـاعـادت الأحـلام والرؤى الرومـانسية بقـادرة على تغـيير المدينة ، تغـييـراً يحـقق سـعـادة الإنسـان الذي يعـاني من صـراعـات قـاتلة مـدمـرة لذا سيتقدم في أحلامه نحو الرفض ، سـيحلم بالرحيل لعله يكون المعادل الحقيقي لسعـادة الإنسـان، «وتنهدت بارتيـاح ثم أغمـضت عيني ، وعـدت أحلم بالرحيل إلى مدينة شنقت الجوع والكآبة والضـجر ... » [2] .

وفي مـحـاولته لإيـجاد مـعنى لوجوده ، يلجـأ إلى الرحيل لعله يعـثر على مدينة تعطي معنى لوجوده « آه ما أجمل الحياة هناك في تلك المدينة .. سأرحل في يوم لابد من مـقدمه ، وسأترك خلفي مدينتي المكتظة بالجيف المتحركة »[3] ويقـول في مـوضـع آخـر « ولكنني سـأكون سـعـيداً لأني سـأشـاهـد وجـوهاً ومدناً جديدة ... ربما عثرت أثناء طوافي على مدينتي التي أحلم دوماً بإمكان وجودها ، مـدينة من نوع جديد ، غـريب ، شنقت الجـوع والكآبة والضـجر .. لاتاريخ لـها .. أيامـهـا تمر بلا أسـمـاء ، والسـمـاء ، والقـمـر والربيـع ، والنهـار ... كل هذه العناصر طليقة حرة» [4].

من خلال هذه النماذج يتضح لنا كم يرنو بطل زكريا إلى الحرية المطلقة

(١) الأغنية الزرقاء، ص١٢.

(٢) رجل من دمشق (التثاؤب) ص ٦٩ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٦٨ .

(٤) نفسها ص ٦٦ - ٦٧ .

والحياة الخالية من كل زيف . غير المرهونة بزمان محدد ولا هوية واضحة ، فعلى الإنسان أن يسعد بحياته كإنسان بعيداً عن الزيف والقمع ، والتسلط ، لذا نادته الحرية المطلقة وناداه الأفق وها هو يتقدم للرحيل « غير أن البراري الخضراء التي لا أفق لها كانت تناديني بشوق ، تنادي الرجل المتعب وجواده »[1] .

لقد ناداه الأفق منذ المجموعة الأولى ، فالبطل واحد في مختلف المجموعات ولو اختلفت المسميات . وغادر البيت « وغادر البيت وتحول إلى متشرد يذرع الأرض .. وفي اليوم السابع بلغ مدينة حجرية المباني، وكان ناسها جميعاً من خشب ... ونعب الغراب وتجول الرجل حزيناً في طرقات المدينة الصامتة، بينما كان الغراب يتبعه بإصرار ..»[2] وتمكن بعد ذلك من إنقاذ هذه المدينة من الساحرة الشريرة التي حولت كل ما فيها إلى خشب ولكن لم يأبه له أحد، ولم تمتد يد لمصافحته ، وافترسته وحشة شرسة فغادر المدينة حزيناً ، فكل المدن مثل مدينته ، جامدة ناكرة للجميل لكن سيكمل المشوار لعله يجد مدينته الأمل «لن أموت سأمشي وحيداً في المدن المقفرة ... وقصدت المدينة الكبيرة ، وأنا متلهف لرؤيتها وقد وجدتها ذات شوارع عريضة ... أحسست وأنا أرمقها بضآلة عجيبة »[3] .

وما زال بطل زكريا يفتش عن مدينته (نفسه المفقودة) إنه يفتش عن أجنحته التي سرقتها المدن ولن يعيدها أحد سوى البحر "الأمل" . إلا أنه بدأ يشعر بحقيقة نفسه الممزقة « فصدمتني في البدء نظرة عيني الباردة المظلمة ، ولكني سرعان ما شعرت بأنها منبثقة من صميمي .. أنا النظرة الباردة المظلمة ، البحر بعيد .. وأنا متعب . سأعود إلى البيت »[4].

لقد أضناه البحث عن المدينة الفاضلة (البحر) فانبثقت النظرة الباردة من داخله ، لذا لن يكمل مسيرة الترحال والبحث المضني ويكفيه أنه اكتشف حقيقة كل المدن ، فعاد أدراجه ...

(١) صهيل الجواد، ص ٤٣.
(٢) أقبل اليوم السابع، ص ٣١.
(٣) رحيل الى البحر، ص ٣٢١.
(٤) نفسها، ص ٣٣٦.

« ها هي مدينتي متسولة نائمة ... وقد التقيت برجل مذعور أنبأني بأن مدينتي غزاها رجال غرباء قساة ، ونصحني بالابتعاد عنها ، ولكن حنيني إليها كان أقوى من أي رعب ... وها هي مدينتي المتسولة النائمة ، ميت ربيع حقولها الأخضر .. » (١) .

إن عودة المتشرد إلى مدينته المغتصبة بعد طول غياب بحثاً عن الأمل جعله يكتشف حبه وصدق حبه لمدينته ، وربما أنه لو لم يهجر مدينته لما استطاع الأعداء اقتحامها . ورغم أحلامه الوردية بقرية كبيرة إلا أنه ابن المدينة الكبيرة والتي ولد فيها ، وسيظل مشدوداً إليها حتى الموت ، لأنها قدره الذي لا يستطيع مقاومته ، كما أنها رمز الاستسلام وعدم الرغبة في إحداث التغيير . فالشعور بالضياع والغربة أمر يلازم البطل حتى يفقده إنسانيته ووجوده ويتيه في خضم هذه الحياة . يمارس ألوان القمع على الأبناء والمرأة والحيوانات بروح سادية شرسة .

الموقف من التراث :

التراث هو ماضي الثقافة الإنسانية ، سواء أكان على صعيد الفن ، أو الأدب ، أو الفلسفة ، أم على الصعيد الاجتماعي المتمثل بالعادات والتقاليد ، والتراث بمعنى أشمل : هو التركة الفكرية ، والروحية التي يتناقلها جيل عن جيل (٢) .

ويعد التراث مصدراً أساسياً من مصادر الإبداع والنشاط الفكري في الحياة الإنسانية ، كما لا يتحقق وجود أمة من الأمم دون أن تتواصل مع تراثها، إما محاورة ، أو مجابهة ، أو حتى ثورة عليه (٣) .

---

(١) رحيل إلى البحر ، ص ٣٤٠ .

(٢) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة ورث، ج ٢ (ص ١٩٩ - ٢٠١).

(٣) د. إبراهيم السعافين، المسرحية العربية الحديثة والتراث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص ٣

وقد استعان الأدباء العرب بالتراث الإنساني بعامة والعربي بخاصة وتمسكوا به في أثناء وقوع الأمة تحت خطر يهدد كيانها ، وقد كثرت الدراسات التي تناولت قضية التراث في الأدب العربي في فترة السبعينات ، والتي تعد فترة التحديات أمام المتغيرات التقنية والسياسية، يقول محي الدين صبحي : « إن مسألة التاريخ العربي والرجوع إلى أحداثه تشكل أحد الخطوط الرئيسة في ملامح أدب السبعينات »(١)، حيث كثر استخدام الرموز التراثية بعد حرب ١٩٦٧ ، لما أحدثه هذا التاريخ من تغير في حياة المواطن العربي .

وتعود أسباب العودة إلى الموروث إلى غنى الإمكانات التي يتمتع بها التراث ، وبسبب اكتسابه لوناً من القداسة في نفوس الأمة ، ووجداناتها فيضفي الأديب نوعاً من الأصالة الفنية على أدبه (٢) . وبسبب من الغربة النابعة من شعور الأديب بما يسود العالم من زيف وتعقيد وتصنع تجعله قانعاً بالارتداد نحو الموروث القديم كي ينهل منه ما يريد فيتكئ على الرمز التاريخي لا ليقوله ، بل ليضيء من خلاله العصر بالخوف والحروب والجوع ، والمشبع بالنضال في سبيل الحرية والكرامة الإنسانية (٣) .

ان العلاقة بين الأدب والتراث علاقة جدلية بحتة فلا يقبل الأديب التراث كله ، ولا يرفضه كله ، بل يتم تفاعل وتجاذب بينهما حتى ينتج الأدب الأصيل ، الذي فجر الطاقات الكامنة في النصوص التراثية وتم توظيفها حسب موقف الأديب الشعوري (٤) .

---

(١) محيي الدين صبحي، ظواهر جديدة في تغيير الحساسيات الأدبية ١٩٧٣، ص ١٦٢. في السبعينات، مجلة المعرفة، ع ١٣٥ .

(٢) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي والتوزيع، ١٩٧٨،.ص ١٨ - ١٩، المعاصر، ط ١، الشركة العامة للنشر.

(٣) د. خالد الكركي، رموز الرفض والثورة العربية في الشعر الحديث، مجلة دراسات، مج ١٤، ع ٧، ١٩٨٧، ص ١٢٠.

(٤) الشعر العربي المعاصر، ص ٣٩.

لقد استلهم زكريا تامر المضامين التراثية المختلفة فاتّكأ على الموروث التاريخي تارة، والأدبي تارة أخرى ، وكذلك الموروث الشعبي في بعض الأحيان، فوظف رموزاً مفردة ثائرة ومتمردة مستمدة من التاريخ العربي الإسلامي جاءت من خلال وعيه للماضي - إذ اشتعلت الفكرة في ذهنه وكانت نواة قصصه ومقالاته المشبعة بالنفس التراثي - وفهمه للحاضر واستشرافه للمستقبل . وسنتناول بشيء من التفصيل هذه المضامين :

الموروث التاريخي :

إن اشتداد تناقضات هذا العصر، وسياسات القمع والانهزام الممارس على الشعوب ، جعل أدباءنا يفكرون باستعارة شخصيات تاريخية ينطقونها من خلال الواقع ، فمنهم من استنجد بها ومنهم من نسف الحاضر من خلالها ومنهم من رصد إمكانية تعايشها مع الحاضر ، لو قدر لها ذلك .

اختبأ زكريا خلف بعض الشخصيات ليعبر عن موقف يريده ، محاكماً نقائض العصر الحديث من خلالها ، فعبر عن كثير من القضايا المصيرية المعاصرة وعن الغربة التي يعيشها الإنسان العربي مقنّعاً بعمر(١) المختار وطارق بن زياد ، ويوسف العظمة وغيرهم .

ولم يهتم زكريا بالتحقق التاريخي للشخصيات المنتخبة وذلك لأن الأهمية - في رأيه - لا تقع على بعث الماضي ، بقدر ما تقع على إمكانية محاكمتها في ضوء المفاهيم العربية المعاصرة ، وغالباً ما يتهاوى الماضي بشخصياته أمام تأزم الحاضر وبيروقراطيته .

كما أن تعامل زكريا مع التاريخ جاء على أساس الاستمرارية ، فاستطاع أن يدمج القديم في روح العصر دون قيود الدلالات التاريخية ، فيقبض على طارق بن زياد ، وعمر الخيام ، ويوسف العظمة ، ليعيد محاكمتهم من جديد ويلغي الفواصل بين الماضي والحاضر، والحياة والموت ليسلط

---

(١) لقد اتكأنا على هذا المصطلح في النثر تجوزاً.

الضـوء على حـجم التناقض بين المثل والأحـزان ، والصـمـود والاسـتـسـلام فـيكشف عن أخـلاق الواقع وانتـهـازيتـه [1] ، وبذلك ، تندمج الرؤى القـديمة ببطولاتها بالرؤى المعاصرة وزيفها ، ويتداخـلان حتى يصبحا جسماً واحداً فتـعيش القصة بقناعـها الماضي والحاضـر معـاً لتنتج صـوتاً ثالثـاً يكون هو صوت المستقبل واستشرافه .

ويمثل طارق بن زياد في قـصـة « الذي أحـرق السـفن » أمـام المحـقق بتهمة تبديد أموال الدولة لأنه أحرق السـفن ، فيدافع طارق عن ذلك بأن حرق السفن كان لا بد منه لكسب النصر ، إلا أن طارقاً لم يعرف بأن النصر ما عاد يهم المحقق والأهم من ذلك هو الإذن بحرقـها ، إذ لم يحصل طارق على إذن من رؤسائه بحرق السفن ، فتثبت خيانته ويُنفَّذُ حكم الإعدام [2] .

لقـد انتـفى الهـدف من المضـمـون وتحـول العـالم المعـاصـر إلى روتين، ويقول أحـمد محـمد عطيـة بأن هذه القصـة قد كتـبت بعد مـأسـاة ١٩٦٧ التي وقعت بسبب عدم وجود أمر للقواد باستعمال الأسلحة [3] .

لقد تقنع زكريا بطارق بن زياد ، كي يسلط الضوء على مـأسـاة العصر الحديث بـواقعه السياسي المستبد وبيروقـراطيته القاتلة ، فخـرج طارق بن زياد من قبره كي يعترض على فســاد المجتمع والســلطة والإدارة فصاح بـنزق : « حملتم السلاح وجلستم وراء المكاتب تحتسـون الشاي والقهوة ، وتتحدثون عن الوطن والنساء » [4] .

وتحكي قصـة « الاستـغـاثة » حكاية تمثال يوسف العظمة [5] الذي دبت

---

(١) نبيل سليمان، بوعلي ياسين، الأيدلوجيا والأدب في سورية، ص ٢٢٨.

(٢) الذي أحرق السفن، الرعد، ص ١٩ – ٢٣.

(٣) فن الرجل الصغير، ص ١٠٢ – ١٠٣.

(٤) الذي أحرق السفن، ص ٢٢.

(٥) وزير دفاع الحكومة الفيصلية التي أسست عام ١٩١٨، قاد الجيش العربي في معركة ميسلون أمام الجيش الفرنسي، ورفض الانسحاب واستشهد في تلك المعركة.

فيه الحياة حال سماعه استغاثة تجلجل في سماء دمشق ، ويدور حوار لاذع ساخر بينه وبين الحارس الليلي الذي يستوقفه مستغرباً كونه يحمل سيفاً، كما يستخف الحارس بيوسف العظمة عندما يخبره بأنه وزير الدفاع قائلاً : « الوزير لا يمشي في آخر الليل كالشحاذ ، بل يركب سيارة طويلة عريضة والوزير لايحمل سلاحاً بل يرافقه دائماً شرطي مسلح بمسدس» [1]. ويتعاظم حوار المتناقضات هذا حتى ينتهي المطاف بيوسف المعاصر إلى مستشفى المجانين . بذلك نجد أنفسنا أمام رؤى متباينة تجمع الزمانين (الماضي والحاضر) فميسلون زمن مضاد لحزيران بمعنى من المعاني وفي هذا القناع بيان إلى أنه لا يمكن أن ينسجم الماضي ببطولاته ، مع الحاضر بانهزاماته ، كما أن الواقع المرّ لا يمكن أن يفهم بطولات الماضي إلا على أساس من التمرد والعصيان والفوضى .

وفي قصة الجريمة ، يتقنع زكريا بشخصية سليمان الحلبي قاتل الجنرال كليبر صبيحة ١٤ حزيران عام ١٨٠٠[2]، فيستعير من هذه الحادثة الشخصية وحسب ، كي يطعمها بحادثة عصرية خاصة تساهم في إدانة الواقع ، إذ كان سليمان الحلبي رجلاً بسيطاً يعيش مع أسرته بهدوء وسلام إلا أنه اقتيد بتهمة انه رأى في المنام (لاحظ التهكم) أنه يقتل الجنرال كليبر حتى إن أمه وأباه وأخته قد شهدوا عليه بهذا الجرم ، إلا أن سليمان الحلبي ينكر جريمته تلك .

لقد أنكر سليمان الحلبي جريمته لأن المجتمع هو الذي اضطره لذلك وأن حياته أصبحت مستحيلة في خضم المطاردات على قاعدة زكريا الوجودية القائلة «لماذا ولدت ما دمت بريئاً، أنت مجرم وكنا نراقبك منذ أمد طويل » وتتضح بذلك طبيعة هذا الواقع الذي يدفع الأبطال إلى التخلي عن بطولاتهم،

---

(١) الاستغاثة ، ص ١٤٣ .

(٢) د. جلال يحيى ، المجمل في تاريخ مصر الحديثة، المكتب الجامعي (د.ت)، ص ١٧٩ - ١٨٠.

كما لايمكن لهذا الواقع أن يعطي فرصة نضالية كهذه لأي فرد من الأفراد تراوده نفسه بعمل أمر ما ، عندها سيموت قبل أن يستيقظ من حلمه .

ويتدلى عمر المختار من أعواد المشنقة ، منكساً الرأس ، غير آبه للحارس المكلف بمراقبته ، فيشنق الحارس دمية كانت بيد طفل صغير تعبيراً عن حنقه الداخلي ، وتفريغاً لما بداخله من قمع وتمزق ، عندها يبكي عمر المختار بسبب طحن الإنسان الذي تحول إلى آلة صماء قاتلة .

ان موت عمر المختار الحقيقي لم يمنع الشمس والأحلام عنه كما لم يمنع الناس أن تذكره وتذكر بطولته في حركة الجهاد الإسلامي لمقاومة الاستعمار ، في حين أن موته أمام الحارس قد وارى الشمس عنه ، لأن الأشياء الجميلة ماتت أمام القوى الظالمة .

إن عمر المختار تعبير عن العدالة المشنوقة أمام انهزام الإنسان ، فمات وترك المشنقة ليبحث عن تربة يتوارى فيها عن بشاعة هذا العالم مبللاً بالدموع الحارقة (١) . بذلك يكون الواقع قد اغتال الذكريات الخالدة وواراها التراب .

وفي قصة " الطائر " تقنع زكريا بشخصية عباس بن فرناس الذي صنعت له قططه الثلاث أجنحة ليطير بها كي تسري عنه حزنه الشديد بسبب فشل حبه لنهلة ، وبسبب جوعه الذي حوّله إلى ناقم مدمر لقد أسقط زكريا تامر على هذه الشخصية كل ذاتية الفرد الممزق ، ومزج بين هاتين الشخصيتين لتتجسد رؤيته الناقمة على المجتمع .

لقد وظف عدداً غير قليل من الشخصيات التراثية ذات البطولات والانتصارات بأسلوب ساخر متهكم ، كي يعكس سذاجة المجتمع وهشاشة بطولاته المصطنعة . فخالد بن الوليد يعلل أسباب بطولاته لملح أندروس الفوّار الذي يشربه كل صباح (٢) .

هذه نماذج من العلماء والأبطال ، والمخترعين ، تمثل الوجه المضيء في

---

(١) الإعدام ، دمشق ، ص ٨٩ .

(٢) الأعداء - البطل ، ص ١١ .

تاريخنا إلا أن زكريا تامر كان قد سخرها عكسياً لتوليد نوع من المفارقة التصويرية بهدف إبراز التناقض الحاد بين روعة الماضي وتألقه ، وظلام الحاضر وفساده .

ويبقى السؤال : لو قدر لهذه الشخصيات أن تعيش في زماننا هذا ، هل تبدع كما أبدعت في الماضي ؟ لقد كشف زكريا عن الأطر والمفهومات الزائفة التي تحكم حياتنا الراهنة ، والتي لو تحكمت في حياة من سبقونا لسحقتهم ، وأهانتهم ، وحرمتهم الحرية والمبادرة في الأزمات ؛ لأنها ليست سوى مزيد من القيود الخانقة للإبداع والفداء والمبادرة .

لم يقصر زكريا نماذجه على الجانب المضيء من التاريخ ببطولاته وتضحياته ، بل تقنع بصور بعض الحكام والأمراء والقواد الذين يمثلون الوجه المظلم في التاريخ ، سواء بسبب استبدادهم أو انحلالهم وفسادهم، ففي قصة " اللحى" [1] يتلاعب بالماضي والحاضر فيصور تيمورلنك (ملك المغول وحفيد جنكيزخان الذي احتل العالم وصارع العثمانيين) [2] . شاباً صغير السن له عينا طفل وابتسامة عجوز، يكره إراقة الدماء، كما أنه لا يبغي ذهباً أو نساءً . فيصوره على نقيض حقيقته المدمرة، إلا أنه لم يغير الجوهر ولو اختلفت المسميات، وذلك عندما احتل دمشق بالحيلة عام ٨٠٣ هـ ، فهزم المماليك بدهائه وحيلته ، وها هو ذا اليوم يهزم القائمين على دمشق " أصحاب اللحى " رمز الدين ، الذين ربطوا وجود المدينة وحريتها بوجود لحاهم ، لذا تفرقوا أيدي سبأ ، واستطاع تيمورلنك أن يلطخ اللحى بالدماء .

وفي قصة جنكيز خان منشيء الإمبراطورية المغولية [3] يتعامل زكريا مع هذه الشخصية المستبدة المدمّرة على أنها طاهرة في أصلها وترنو إلى الصفاء والتطهر إلا أن قذارة الزمان تضطره لأن يقرض العالم قبل أن تقرض الجرذان

---

(١) اللحى – الرعد ، ص ٣٤ .

(٢) لويس معلوف، المنجد في اللغة والاعلام، ط ٢٢، دار الشرق، بيروت، ص ٣٠.

(٣) مأمون فريز جرار، الغزو المغولي، أحداث وأشعار، ط ١، دار البشير، عمان، ١٩٨٤، ص ١٨٩.

لحمه وذلك بعدما رأى - في الطريق - طفلاً مات جوعاً فقرضت الجرذان لحمه ، لذا قرر - ببشاعة - ألا يموت جائعاً فلبس دروعه ، ونظر إلى العالم بتشف ، وتخيل طوفاناً من الفولاذ المصهور يجتاح الأرض كلها (١) .

الموروث الأدبي :

وكما وجد زكريا تامر في الموروث التاريخي - على الصعيد السياسي والعسكري والفكري - ما ينشد من شخصيات وأحداث ، وجد كذلك في الرموز التاريخية الأدبية ما يسعفه في التعبير عن آرائه وأفكاره .

ففي قصة " المتهم " يُساق رفات عمر الخيام إلى المحاكمة بتهمة كتابة شعر يمجد الخمرة ، والدعوة إلى شربها ، ونحن نعلم أن هذه التهمة قديمة لأسباب دينية ، لكن زكريا اليوم تلاعب بالأسباب فعزاها إلى الأوضاع السياسية والاقتصادية ، فالدعوة إلى الخمرة - حسب رأي القاضي - « دعوة سافرة إلى استيراد البضائع الأجنبية ، وتنفيذ لمخطط مشبوه يهدف إلى إثارة الشغب » (٢) .

حتى الشنفرى الصعلوك الجاهلي رمز الثورة والتمرد على القبيلة وعنصريتها الذي هام في الخلاء بحثاً عن قوم جدد يستبدلهم ببني البشر بعد أن قتل تسعة وتسعين رجلاً فقد تبدلت حاله وباع سيفه منذ سنين ، وعاش في مدينة تفترسها شمس من نار ، وعلى الرغم من حبه للورد والكلمات والنجوم فإن الورد في النهاية ليس خبزاً ، والنجوم ليست سجائر(٣) . لقد اتفق الشنفرى (تاريخياً) والشنفرى القناع بالإحساس بالغربة ، والجوع ، والوحدة ، والكآبة ، والاستعاضة عن البشر بالحيوان ، إلا أن الشنفرى التاريخي لم يستسلم بل أعمل سيفه في رقاب البشر ، وقاوم قدر الإمكان ،

---

(١) جنكيز خان ، ص ١٠١ - ١٠٧ .
(٢) المتهم ، الرعد ، ص ٢٩ .
(٣) الشنفرى ، ص ١٧٣ .

بينما باع القناع سيفه دون أن يلطخه بدماء رجل ، حتى إن القطة التي تأمل بإحداث التوحد معها خدشته في وجهه ، وعاد وحيداً كما بدأ .

التراث الشعبي :

لقد ساهمت العامة في صياغة الموروث الشعبي وتداوله ، كما يعد عنصراً من عناصر التراث بعامة ، ويشمل الأدب الشعبي ، وبعض الفنون كالغناء والموسيقا ، والرقص ، والمعتقدات الشعبية ، وغيرها (١) .

وقد ابتعث الأدباء هذا التراث في أدبهم مستغلين أبعاده ودلالاته القديمة، مضيفين إليه من واقعهم الشعوري أبعاداً ودلالات جديدة .

ويرى د. إحسان عباس أن « الجاذبية في التراث الشعبي تكمن في أنه يمثل جسراً ممتداً بين الشاعر والناس من حوله ... وهناك إحساس بأن الاتكاء على هذا التراث يقدم شهادة على الاعتزاز بالموروث المشترك ويكشف عن خوف دخيل من ضياع رابطة تعد مقدسة حين تتعرض أقلية ما للانصهار في تيار كبير » (٢) .

وتعد حكايات ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية وكتاب كليلة ودمنة من أغنى المصادر بالتراث الشعبي . وقد استمد زكريا من ألف ليلة وليلة صوراً جزئية ، فأشار إلى شهرزاد وشهريار في قصة "ربيع في الرماد" (٣) وذلك حتى يكسب الواقع بعداً أسطورياً، فيتناول هذا الواقع وكأنه زمن غابر غريب إلا أنه محفور في أذهاننا . ومن خلال شهرزاد وشهريار يعالج قصة البعث وقصة عالمنا الجديد ، فشهرزاد ليست الفتاة المنعمة ، بل هي جارية فقيرة

---

(١) سيد حامد حريز ، تحديد مفهوم الأدب الشعبي، مجلة المأثورات الشعبية، ع ٣، ١٩٨٦، ص ٢٨.

(٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١١٨ .

(٣) ربيع في الرماد ، ص ٧٥ - ٨٣ .

أعياها البحث عن شهريار الملك حتى وجدته ، وكذلك شهريار إذ عاش حزيناً يبحث عن شهرزاد ، فما لبث أن التقى الجسدان حتى فرقهما القدر مرّة أخرى ، وتنتهي المدينة على أيدي الغزاة ، وتموت شهرزاد، إلا أن شهريار لا يلبث أن يلتقي فتاة أخرى يتمنى لو كان اسمها شهرزاد ، ويعودان معاً نحو المدينة المحترقة ويأكلان التفاح (رمز بدء الخليقة آدم وحواء) كي يعيدا قصة الخليقة من جديد لعل في هذا البعث معنى للوجود .

أما عن حكاية علاء الدين والمصباح السحري (البعد الثالث في حكايات ألف ليلة وليلة) فقد وظفها زكريا في قصة " شمس للصغار " إذ تعرض طفل صغير يحمل بيده صحن لبن إلى مضايقات طفل آخر من ذوي الطبقة الغنية ، انتهت بوضع ذبابة ميتة في الصحن ثم كسره ، فجلس الطفل المسكين يبكي الصحن الذي انكسر خوفاً من أمه، إلا أن بكاءه لم يطل فخرج له عفريت من خاتم فضي كان ملقى على الأرض ، فما كان من الطفل إلا أن طلب إعادة الصحن الذي انكسر ، نلاحظ من ذلك أنه لم يستغل هذه المعجزة في تحقيق مطالب الترف والبذخ كما نعرف في أصل الحكاية ، إلا أنه يرنو للمحافظة على واقعه البسيط دون الخروج منه إلى حياة أفضل . هؤلاء هم أبطال زكريا يرفضون الاستعانة بالقوى الخارجية لتحسين أوضاعهم ، بل يصرون على الاستسلام لواقعهم القمعي دون محاولة منهم لإحداث تغيير ما .

وتتشابه قصة « أقبل اليوم السابع » (١) مع حكاية مدينة النحاس في ألف ليلة وليلة(٢). فأهل المدينة من خشب بعد أن حولتها ساحرة شريرة ، وبطل زكريا فيها رجل ملّ الحياة وقرر الانتحار ، إلا أنه أرجأ الفكرة حتى يجوب الأفياء ، فتعود الحياة لأهل المدينة على يد هذا البطل الذي تساوت عنده الرؤية للحياة والموت ، فكان له الفضل في عودة الحياة مرّة أُخرى إلا أن أحداً لا يعيره اهتماماً أو شكراً ، لذا ، تمنى لو أن المدينة بقيت من خشب حتى

---

(١) اقبل اليوم السابع ، ص ٣٩ - ٤٦ .

(٢) الف ليلة وليلة ، دار الهدى الوطنية ، بيروت ، ج ٣ ، ص ١٨٠ .

يعمها الهدوء والسكينة . فعلى الرغم مما قدم من فضل على أهل المدينة فإنه ما زال منبوذاً ولا يجد إمكانية للتعايش مع هذا العالم سواء أقدم تضحية أم لم يقدم .

واتكأ زكريا تامر في صياغة بعض قصصه على حكايات كليلة ودمنة فكانت قصة " النمور في اليوم العاشر" (١) من أروع ما قدمه من قصص رمزية ، إذ لخص فيها على لسان النمر سيد الغابات حكاية الإنسان المحكوم للسلطة الظالمة ، وكيف أنه يتقهقر ويضعف ولا يستطيع الصمود أمام أنماط القمع والإرهاب ، فالإنسان مسلوب الإرادة لا يملك حياته ولا حريته ، فيفقد حياته كلها ، بل يتحول إلى مخلوق آخر كما حصل مع النمر الذي أصبح يقلد الحمار ، ويرقص ويصفق لسيده ويأكل الحشائش كل ذلك حصل في غضون عشرة أيام ، فكيف بأمة مضى على ترويضها زمن طويل ؟! .

أما في قصة " الأعداء "(٢) فقد حط عصفوران على غصن شجرة ، ولم يغردا كعادتهما مرحبين بشمس الصباح ، بل تبادلا النظرات الوجلة الحائرة وقال أحدهما للآخر : أين نطير ؟ فسماؤهما احتلتها الطائرات ، وحزن العصفوران لأنه لم يبق لهما سوى سماء الأقفاص إلا أنهما لا يقبلان بسماء الأقفاص بديلاً من سمائهما الرحبة التي لا سلطة لأحد عليها ، لهذا السبب كان الموت أرحم لهما، وأحفظ لكرامتهما فابتلعا حبوباً مميتة وسقطا على الأسمنت ميتين .

من هذه الرموز ، استطاع زكريا أن يعبر عن حال الإنسان الضعيف أمام قوى السلطة والآلة . كما عبر عن الإنسان الذي يرنو إلى الحرية أينما حلّ ، لكنه غالباً ما يخسر المعركة أمام السلطات القمعية بكافة أشكالها ، لذا ، يكون الموت هو الرحمة الحقيقية لهذا الإنسان الممزق .

التراث الشعبي الشفهي :

كثرت الحكايات والتعبيرات الشعبية والأغاني والمواويل التي غالباً ما

---

(١) النمور في اليوم العاشر ، ص ٥٤ .

(٢) الأعداء ، ص ٥ – ٦ .

تتردد على ألسنة الناس في الوسط الشعبي مشافهة ، فتغدو محفورة في أذهان الناس . وقد ركز زكريا على الحياة الشعبية الدمشقية فعني عناية خاصة بالأحياء الشعبية كالتي خرج منها (البحصة) وطبيعة تفكير الناس فيها ، ولباسهم ، وسلوكهم ، وموقفهم من التحرر ، وسفور المرأة .

ففي قصة « في ليلة من الليالي » (١) يظهر أبو حسن شخصية شعبية من إحدى حارات دمشق الأصيلة ، الذي يُعدُّ من أهم قبضايات الشام ، شديد الزهو بشاربيه (رمز الرجولة) ويسرد حكاية الرجل الذي تفاخر بشاربيه ففاز بابنة الملك ، للطفل الذي قتل أمه ، لأنها طبخت طعاماً رديئاً .

ومن النماذج الشعبية أيضاً صيّاح وقاسم في قصة « الراية السوداء » (٢) اللذان يمثلان النمط الشعبي الجاهل ، فيحاربان كل نمط من أنماط التغيير أو الثقافة ويعتزان بمعتقداتهما الشعبية فقط ، فيصطدم هذان الشابان ذوا السراويل الطويلة والشوارب المفتولة بغسان الشاب المثقف الذي يرتدي بنطالاً ويحمل كتاباً في يده ، فاصطدمت مراجل الجهل بالحضارة والثقافة وكانت النتيجة أن انهزم غسان ووقع صريعاً بين أيدي هذه النماذج التي تقاوم كل تغيير وكل جديد ، وغسان نموذج ورمز لكل شاب مثقف يدعو إلى التسلح بالعلم ، وهو النموذج الذي يرسمه زكريا في كل موطن من مواطن أعماله .

لقد استعان زكريا ببعض المواويل الشعبية في قصة « السهرة » (٣)، فجاءت حزينة تفوح منها رائحة الغربة، والضياع ، والجوع ، وتسلط القوي على الضعيف، وفقدان الصدق، فأبو شكور وأبو قاسم نموذجان لقبضايات حارة السعدي في الشام (٤) ، وفي يوم من الأيام يصطحب أبو شكور أبا

---

(١) في ليلة من الليالي ، ص ٣٢ .
(٢) الراية السوداء ، ص ١١٨ .
(٣) السهرة (النمور) ، ص ٦٧ .
(٤) تكرر ذكر حارة السعدي في اعمال زكريا في اكثر من قصة .

سمير إلى المقبرة حيث قبر والده ويجلسان على القبر في الليل ، ليقيما سهرة تصدح فيها المواويل والسكر ، فالغناء والسكر عاملان متكاملان عند الهروب من الهموم الاجتماعية والسياسية .

« سبع آهات ممزوجة بلب الكلام
الأوله آه من فعلك يا شام
والثانية يا حيف ضيعت أيامي
شبه السحابة بين الريح يذريها
ودربي كحد السيف يا شام قدامي » (١)

هذه صورة الحياة الممزوجة بالآهات في نظر أبي شكور، فما معنى أن يرهب الإنسان ، المسؤول في العمل ما دام هذا العمل لا يطعم خبزاً ولا يسقي خمراً ، وفي ذلك دعوة وتحريض ممزوجان باليأس واللامبالاة فيهرب أبطال زكريا من سوء الحال إلى مكان أسوأ لا يمت للحياة بصلة (المقبرة) ، ويزداد إحساسهم بالمرح (لاحظ المفارقات) فيدندنون :

هز التوتة يا توات
توتك حلى يا توت (٢)

كما طعّم زكريا بعض قصصه بالحكايات الخرافيةمن مثل الخروف الذي يتحول بين يدي أبي فهد في قصة « شمس صغيرة » (٣) إلى ابن ملك الجان ، فيمنّيه بسبع جرار من الذهب مقابل أن يتركه وشأنه ، فيتغلب الطمع (الرغبة في الغنى) على لحظات الجوع عند أبي فهد ويلقى مصيره على يد سكران متسكع ، في حين أن زوجته تنتظر عودته محملاًبالذهب . بذلك ، تكون أحلام

---

(١) السهرة ، ص ٧٤ – ٧٥ .
(٢) نفسها ، ص ٧٧ .
(٣) شمس صغيرة ، ص ٤١ .

الفقراء ليست ملكاً لهم ، وأنه محض الحلم بحياة رغيدة يقتل صاحبه ، فعلى الفقير أن يبقى فقيراً حتى النهاية . فيواري زكريا العالم الواقعي خلف هذه الخرافات ، ومن ثم يركبه تركيباً واقعياً جديداً مغايراً لما هو مألوف ، فيقدم ذروة الالتحام بين الخرافات الشعبية والواقع المعاش مكسباً كلاً منهما بعداً غرائبياً جديداً ليقتربا معاً نحو الوجدان الشعبي .

ويضيف زكريا نمطاً آخر من أنماط الخرافة الشعبية متمثلة بأوهام المشعوذين والعرّافين، فتذهب المرأة في قصة « امرأة وحيدة »(١) ، إلى العرّاف المشعوذ كي يبقي لها زوجها مخلصاً، فيستغلها هذا المشعوذ إشباعاً لشهوته ، في حين تظن المرأة بأن الجان تطرد الشياطين من داخلها فتستسلم للذة ساحرة .

وحتى لا يصرف زكريا النظر عن هدف العمل الفني ، اكتفى بالاتكاء على بعض الحكايات الشعبية والخرافات والأساطير دون إسفاف في العمل الفني ، لذا ، ظهرت هذه التضمينات على شكل أخيلة مناسبة رقيقة لا تصرف الذهن عن أهداف زكريا التي ينبغي إيصالها للقارئ .

الموقف من السلطة

لعبت السلطة دوراً مهماً في تعميق مفهوم الاغتراب عند بطل زكريا ، كما لعبت الحياة الاجتماعية ، والفكرية ، والشعبية ، والاقتصادية هذا الدور من قبل . ، وبخاصة بعد حرب حزيران إذ ازداد شعور الإنسان العربي بالانفصال عن مسرح الأحداث ، وتعمقت الفجوة بينه وبين السلطة وتعمق الشعور بالعجز وفقدان القوة كذلك ، فالدولة هي صاحبة القرار ، ولا حق للفرد في المشاركة في أي قرار تتخذه السلطة ، لذا تعالت عليه وبدأ يشعر بالكبت وسلب الحرية في القول والعمل، والتخطيط، والمشاركة، والمعارضة .

---

(١) امرأة وحيدة ، ص ٣٤٣ .

ويصور زكريا الحالة التي وصل إليها الفرد من التمزق في علاقته مع السلطة فيضطر مواطن ما أن يبعث برسالة إلى مدير الشرطة مفادها « من مواطن مثالي إلى السيد مدير الشرطة ، خضوعاً لأوامركم ، أرجو السماح لي أن أموت » [1] . فلا يعود قرار الموت بيد الخالق بقدر ما هو مسيطر عليه من رجال الدولة وفي ذلك تصوير ساخر لكل القوى التي سلبت الإنسان حريته في العيش أو اللاعيش ، وهذه أقصى درجات سلب الحرية التي تتناسب عكسياً مع الاغتراب ، فكلما قلّصت حرية الفرد ، تعمق شعوره بالاغتراب وفقدان الأمن .

ويذهب زكريا أبعد من ذلك فيقول: «في اليوم الأول خلق الجوع، وفي اليوم الثاني خلقت الموسيقا، وفي اليوم الثالث خلقت الكتب والقطط، وفي اليوم الرابع خلقت السجائر ، وفي اليوم الخامس خلقت المقاهي ، وفي اليوم السادس خلق الغضب ، وفي اليوم السابع خلقت العصافير وأعشاشها المخبأة في الأشجار ، وفي اليوم الثامن خلق المحققون فانحدروا تواً إلى المدن ، وبرفقتهم رجال الشرطة والسجون والقيود الحديدية »[2] . هذه هي أقطاب حياة بطل زكريا التي يكررها في معظم قصصه ، فقد أفرزت البرجوازية الصغيرة فرد زكريا ، الذي يتمتع بثقافة جيدة ، فيهوى قراءة الكتب وسماع الموسيقا ، ويحب القطط والعصافيرو الخضرة التي تعمق الانتماء وتثير لواعج الرومانسية ، كما أنه فرد لا يستطيع أن يحب العمل، لأن العمل جزء من أدوات القمع والتقييد والاغتراب عن الذات لأنه يستخدم كشيء من الأشياء . ويهوى الجلوس في المقاهي والملاهي كنوع من الخلاص ، فيضفي زكريا على هذه السمات صفة القداسة لأنه يرسم بدقة اغتراب بطله . إنها قصة الخلق والتكوين ، فالله عز وجل خلق الكون في ستة أيام ثم استوى على العرش في اليوم السابع لكن اقطاب الحياة عند فرد زكريا خلقت في سبعة

---

(١) الذي أحرق السفن ، ص ٢٤ .

(٢) نفسه ، ص ٢١ .

أيام وفي اليوم الثامن – خارج حدود الأسبوع – تأتي القوة الوحشية لتغتال العالم ، وبذلك ، تكون هذه القيود موجودة بوجود الخليقة ، لذا ، نراه ينطلق من رؤية فلسفية تقضي بجوهرية الشر وأزليته وربما انتصاره وبذلك ، يكون الشرّ قد بدأ مع بداية الحياة ، وبما أنه قد آمن بأزلية الشر والغضب والقهر ، سيبقى الصراع المشوب بروح الاستسلام والخنوع قائماً حتى النهاية فلا ضرورة للثورة أو الاحتجاج لأنها تحتاج إلى تحريك الطاقات الكامنة وتحويلها إلى موقف إيجابي ، فيقهر الفرد ويصبح سلبياً لا مبالياً نتيجة لانعدام الأمن والشعور بالعجز عن ممارسة أي فعل سياسي ، فيستسلم وتقاعس عن أداء دوره (١) .

و عندما أحاط الأعداء بأسوار دمشق ، صرخ الشعب مطالباً بالسلاح للدفاع عنها ، إلا أن زعيمهم وجنوده يطلبون منهم عدم التدخل في تخصصات غيرهم ، لأن الدفاع عن المدينة موكل إلى الجنود وحدهم ، لكن الناس لم يقتنعوا بذلك ، وعندما لم يَرَوا مبادرة الجنود الدفاعية أشهرت السيوف في وجوههم فقتل منهم من قتل ، واعتقل من اعتقل على عندها لم يمهلهم العدو طويلاً فانقض على المدينة ودمّرها (٢) .

لقد كان القهر الداخلي الذي أصاب الناس نتيجة محتومة للقهر الذي خلّفته الهزيمة ، فلاذ الناس بالصمت ، ولم يكتسبوا جراة في المقاومة إلا في قصة "النسيان" ، وذلك عندما صاروا في مواجهة حتمية مع الموت، إذ تنبأ رجل غريب بأن أهل المدينة ينتظرهم موت محقق بعدما رأى أنه لم يبق من الناس سوى اللحم والعظم ، في حين صودرت إنسانيتهم ، وعندما أدرك الناس ذلك امتنعوا عن دفع الضرائب غير مكترثين لعقاب الملك إلاّ أن طبيعة أفراد زكريا المقهورة التي لا يمكن أن تقتنص الفرص لتحقيق ذاتها ، انسحبت

---

(١) د. نبيل رمزي ، الاغتراب وازمة الانسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٨، ص ٦٣.

(٢) التراب لنا وللطيور السماء ، ص ٥٣ .

منذ القرار الأول . فلم تطل الجرأة على التمرد بعد أن قطع رأس الذي تنبأ بهذا النبأ ، عندها نسي الناس الموت وازدادت الضرائب في خزائن الدولة[1] .

لا يجد زكريا بُدّاً من تخفيف حدة الصورة البشعة وذلك بإضفاء أسلوب السخرية اللاذع على المواقف . كما تعامل مع عقليّة الرؤساء – بسخرية لاذعة –فصورها بأنها عقلية ساذجة سخيفة ، لا تتخذ قراراتها وفق دراسة وتمحيص ، بل إن معظم قراراتها الحازمة تأتي نزوة وعفوية . فها هو ذا السلطان يأمر بقتل جميع السجناء ، لأن السجون قد امتلأت ، في حين أن هناك أعداداً هائلة في الخارج تنتظر دورها ، وذلك حرصاً منه على أموال الدولة كي لا يتكلف ثمن بناء جديد .

إن التعليق على هذه المواقف لا يزيد شيئاً في قوة السخرية من السلطة ومن جبن الناس مسلوبي الإرادة . فيستسلم أبطاله للخنوع والصمت أمام جبروت السلطة حتى الأطفال لا يملكون القدرة على المقاومة ، فأولاد حارة السعدي فخورون بشجرة التين المنتصبة بالحارة ، التي دأبوا على حراستها من أولاد حارة مرجان (العدو الخارجي) إلا أن الأولاد استيقظوا في أحد الأيام ليجدوا أن شجرة التين مسروقة ، وتبين لهم أن الحارس الليلي الذي يحمل مسدساً هو سارقها ، عندها ظلوا صامتين واستكانوا لقوة الحارس وجبروته[2] .

لقد سئل ذات يوم بطل قصة « في يوم مرح » من قبل رئيس المخفر إن كان لا يخاف الموت، فأجاب بأنه فعلاً لا يخافه ، ولكنه عندما سأله إن كان لا يخاف الشرطة لاذ بالصمت ، فلا جواب على سؤال معروف الإجابة مسبقاً وإن لم تكن معروفة فهي محددة وثابتة ينبغي التسليم بها ، فالفرد تعتريه حالة من الخوف تجاه يخاف الشرطة لأنها رمز القوة الحالّة في الوجود لشر أزلي هدفه القضاء على إنسانية الإنسان وقمعه . بذلك تتضح رؤية زكريا السياسية من خلال هذه القرائن التي تتسم بالعجز والذل .

---

(١) النسيان ، ص ٣٨ .

(٢) حارة السعدي ، (دمشق) ، ص ١٦١ .

قلنا سابقاً إنه ما من شك في أن نكسة حزيران عام ١٩٦٧ قد تركت بصماتها على الأشكال الأدبية ، فوجدت في الرواية مثلاً صدى عند إميل حبيبي ممثلاً في السياسة (سداسية الأيام الستة ، والمتشائل) ، وعند سعد الله ونوس في المسرح « حفلة سمر من أجل خمسة حزيران » كما أن في القصة القصيرة خير صدى لما لها من مرونة وقدرة على مواكبة الأحداث ، والتعبير عنها وتجسيم الفوضى ، فأصيب الأدباء بردة فعل عنيفة تجاه كل القيم والمفاهيم والأخلاق ، وسحب كثير منهم الثقة بالقدرة الإلهية التي لم تتدخل لصالح الإنسان آنذاك ، وشاعت تيارات جديدة في الأدب فمنهم من لجأ إلى الوجودية ، ومنهم إلى الماركسية ، أو السريالية ، أو العبثية وغيرها ، وقد عبر زكريا تامر عن رؤيته السياسية من خلال عدة مواقف ساقها على يد أبطاله ، فقد اتفق عجوزان في قصة الأعداء (الأسرى) على كتابة عريضة موجهة إلى الله عز وجل يلتمسان فيها العون والمدد من أجل مقاتلة الأعداء ، ولما طال الجواب تساءل أحدهم عن سبب رفض الله لهذا الالتماس ؟ لذا عليه – عز وجل – أن يعفيهم من فريضة الصلاة إذا لم يبعث المدد (واحدة بواحدة) ، إلا أن السؤال يتردد مرة أخرى ؛ وإذا رفض ؟ فيجيب الآخر باطمئنان وثقة « لا تخف إن الله سيعفينا من فريضة الصيام أيضاً» [(١)] لأنه غير قادر على إرسال المدد لمحاربة الأعداء . فتتضح الرؤية السياسية هنا بأن الأعداء لا يقهرون . حتى أن القدرة الإلهية لا تستطيع تقديم العون بل عجزت أمام القوى السياسية والقمعية ، وفي هذا تعبير عن سوء الأحوال السياسية السائدة إبان الهزيمة .

وأشار زكريا في قصصه المليئة بالرؤية السوداوية واللا معقول إلى أن كل أوجه القمع التي تمارسها السلطة لا تنصب إلا على الفقراء ، بينما الأغنياء لا يتعرضون لمثل ذلك ؛ لأن الأديب أراد أن يظهر مأساة الفقير الذي يعيش بين فكي كماشة : السلطة السياسية من جهة والطبقة الغنية من جهة

---

(١) الأعداء الأسرى ، ص ٦ .

أخرى ، فالشرطي مثلاً في قصة " الشرطي والحصان" يستوقف رجلاً مسكيناً يجر حصانه المتعب عبر طريق كتب عليها ممنوع المرور ، فيصر الشرطي على عودة الرجل وحصانه من حيث أتى . في حين تمر سيارة فخمة مسرعة دون أن يستوقفها الشرطي ، لذا يزداد حنق الحصان (لاحظ تمرد العناصر غير الإنسانية) ويعبر عن ذلك بتمرده وثورته فيضرب الشرطي ويوقعه أرضاً إلا أنه يعدم في الساحة العامة أمام مشهد من الناس ، عندها لم يتفوه أبو مصطفى بكلمة بل « تخيل القانون مخلوقاً ضخماً له آلاف الأيدي ،

القانون يأمر الشرطي ، فيطيع الشرطي ، ويأمر الشرطي أبا مصطفى ، ويجب أن يطيع أبو مصطفى الأوامر » [1] . فكل شيء منظم حسب القوانين التي ينفذها الفرد ويتمنى الفكاك منها إلا أنه يجب أن ينصاع لها - ولا خيار آخر له - مجرداً من مشاعره .

وكما أن الشرطي هو اليد الآلية التي تنفذ أوامر السلطة فيرى زكريا ان كل مسؤول يتسلم منصباً ما يتحول إلى آلة جوفاء تنفذ كل ما يطلب منها ، لذا على المسؤول أن ينكر الشعب وينكر مصالحه حتى يظهر الولاء للسلطة . فالمعلم عمر القاسم الذي كان يعيش ببساطة مع أهل الضيعة في قصة « يا أيها الكرز المنسي » [2] والذي يطرد من الضيعة لأنه لم يهادن الآغا « رمز السلطة » يتبدل ويتكلف أخلاق المسؤولين حتى صار وزيراً ، فيفرح أهل الضيعة لابنهم البار ويقررون زيارته ومعهم سلة من الكرز الذي يحبه إلا أنهم عادوا خائبين موقنين أن عمر القاسم الذي يعرفون مات منذ زمن .

ولا ينجو العلم من قبضة الوزراء، فالوزير في قصة «التراب لنا وللطيور السماء» [3] يقنع السلطان بمساوئ اختراع الطائرة التي تحلّق فوق الأعداء

---

(١) الشرطي والحصان ، ص ٦٨ - ٦٩ .

(٢) يا أيها الكرز المنسي ، دمشق ، ص ٣٤ .

(٣) التراب لنا ... وللطيور السماء ، ص ٦٠ .

وذلك لأنهايمكن أن تطير فوق قصره ، وفي ذلك تآمر وخبث على السلطان وحاشيته ، لذا يصبح العلم وتصبح المخترعات رمزاً للتخريب السياسي المرفوض .

مما لا شك فيه أن زكريا يتصدى في أدبه لتسلط الدولة القمعي عن طريق سرد ممارسات لا معقولة لتكون ملاذاً معوضاً لخيبة آمال المجتمع ، لذا فهو إيجابي من خلال رصد المواقف السلبية للشخوص . فالسلطة الحاكمة لا تعجز عن تقديم كل إنسان للمحاكمة كما أنها لا تعجز عن تدبير التهمة المناسبة لكل فرد ، وكثيراً ما يحاكم دون تهمة . ولا تعجز أيضاً عن استخراج الأموات من قبورهم لتعيد محاكمتهم من جديد ، لذا تصبح الحياة والموت في نظر الفرد سواء ، لأن الإنسان في كليهما يعيش في سجن كبير كما يراها مصطفى الشامي : « وفي تلك اللحظة كانت الأرض الجرداء والأرض الخضراء لهما سماء واحدة مصنوعة من قضبان فولاذية » ، [1] ودلالة القضبان واضحة لا تخفى على أحد .

واستطاعت الشرطة كذلك إخراج عمر الخيام من قبره ومحاكمته بتهمة جديدة ، كما استطاعت أن تؤول شهادة الشهود حسب مصلحتها، فالقاضي مثلاً رأى في حب عمر الخيام للكلمات تمرداً وذلك لأن المواطن الصالح يحب أمه والحكومة فقط ، وفي قراءته لكتب الحب خروجاً على الأخلاق العامة لأنها في نظره كتباً جنسية ، كما رأى بعد شهادة الصحفي الذي شهد بأن عمر الخيام لم يمدح الحكومة في أشعاره، أنه لا يحب الشعب ، ويعد تعاونه مع الحزن تعاوناً مع جواسيس الطابور الخامس الذي يعمل على زعزعة الثقة بالسلطة المسؤولة[2].

وقد اعتبر زكريا أن السلطة تعنى بالقشور السطحية فقط، وتتناسى الجوهر الذي سبّب في تمزق الإنسان واغترابه عن ذاته كنوع من الاستخفاف

---

(١) السجن ، ص ١٢ .
(٢) المتهم ، ص ٢٨ .

بعقل الإنسان ، فعبر عن ذلك بأسلوب متهكم ، فالفرد جائع إلا أن الشرطة تقبض عليه بتهمة أنه يسير مقوس الظهر وفي ذلك إساءة لسمعة البلد ومظهرها، وترويج لإشاعات المرض والجوع ، مع العلم أن بطل القصة يعترف لهم حقاً أنه مريض وجائع ، إلا انهم يتهمونه بمهاجمة القوانين ، وأنه يسير عابساً شاحباً ، فيخبرهم لأنه بلا عمل ، إلا انهم يحذرونه من السير في الشارع ، فيسير مسرعاً نحو البيت منكسراً مهزوماً ، عندها يقبض عليه لأنه تثاءب في الشارع ويحكم عليه بالإعدام لأنه مواطن غير صالح (١) .

من ذلك اعتبر زكريا تامر أن الفرد مدان ومتهم دون سبب وجيه لأنه لا ضرورة لوجود سبب فمجرد وجوده في هذا العالم تهمة كبيرة .

ويتجسد ذلك في سؤال القاضي لأحد المتهمين «لماذا ولدت ما دمت بريئاً؟ جئت إلى هذا العالم كي تهلك وستهلك دون احتجاج » (٢). كما «لا يوجد إنسان دون ذنب » (٣) وتكفيه تهمة الوجود، لذا يبقى سليمان الحلبي صامتاً أمام محاكمته كما ظل جوزيف . ك صامتاً في القضية (٤) لكافكا من قبل فاستغرب سليمان أن ينمو في أعماقه شعور بالذنب إلا أنه كان في الوقت نفسه شديد الاقتناع ببراءته(٥)، ويتعرض جوزيف . ك لمثل هذا الموقف فيطرح التساؤل نفسه « وأنا أستنتج هذا مع أنني متهم ولا أستطيع أن أجد أدنى ذنب يمكن أن يكون السبب في اتهامي على أن هذا شيء ثانوي ،

---

(١) الصقر ، ص ١٤ – ١٦ .

(٢) الجريمة ، ص ٢٧ – ٣٣ .

(٣) رحيل الى البحر ، ص ٢٩٨ .

(٤) رواية القضية لكافكا تقوم على محنة الانسان وحيرته امام القانون فلا يمكنه تصور نهاية له او لواضعيه، اذ يعتقل جوزيف. ك ولا يدري ما التهكة الموجهة اليه فيستسلم للاعتقال مع انه موظف كبير في احد البنوك، وتستمر محاكمته لمدة سنة كاملة ينتقد كافكا من خلالها النظام البيروقراطي الذي يحكم حياة الناس ويسلمها امام القاضي لكن دون جدوى، ونظرا لخسارة المعركة بين الفرد والسلطة، يستسلم جوزيف. ك اذانة الفساد (كالكلب) كما يقول لحظة الاعدام.

(٥) الجريمة ، ص ٢٧ .

والسؤال الرئيسي هو من الذي يتهمني ؟» [(١)] . وبذلك فقد خضع كل من بطل كافكا وزكريا - لحظة الإعدام - إلى الخنوع وعدم المقاومة لانعدام القوة المسبوقة بانعدام المغزى من المقاومة ، التي تقع ضمن خيار واحد (الموت) والعجز المغلّق باليأس المبرر كل ذلك ، في حالة من الاغتراب التي يقنع الفرد من خلالها بأن لا ضرورة لمقاومة فاشلة منذ البداية .

وهناك الكثير من قصص تامر التي تعتبر تجسيداً لضعف الإنسان المهزوم ومعاناته النفسية والسياسية والاجتماعية ، كما أن من أبرز الآثار السلبية للاغتراب هي تحوّل الإنسان عن طبيعته الأصلية واغترابه عنها فيتحول إلى إنسان زائف أو سادي أو حيوان كما حصل مع عمر السعدي في قصة " النهر" [(٢)]، والذي قبض عليه دون أن يقترف ذنباً ، وبقي في الزنزانة حتى بات يتخيل أن الحارس الذي يحضر له الطعام ليس له لحم أو عظم ، كما أن إحساسه بالغربة الذي ولّدته الوحشة والوحدة قد تضاعف عندما استرعى انتباهه حركة يده في الهواء ، إذ خامره إحساس بأن هذه اليد غريبة عنه ، وكانت هذه هي الخطوة الأولى في فقد الإحساس بالذات كما أن نهايته كانت أشد وقعاً من أمثاله : سليمان الحلبي ، وجوزيف . ك . إذ التفتْ حوله ذيول الغربة والوحشة فتجرّد من إنسانيته متحولاً إلى حيوان ينتظر ركلة الحارس بلهفة .

في كل ما أسلفنا تأكيد على أن كل مايحيط بالفرد هو عدو له، وما العالم إلا عبارة عن مؤامرة كبيرة هدفها القضاء على الفرد وسحقه في بوتقة الجماعة الخانعة المجردة من كل إحساس ، حتى أن رجال الدين كانوا قد ساهموا في هذه المؤامرة فطوت السلطة السياسية رجال الدين تحت لوائها ، وصار رجل الدين جزءاً من بطانة الحاكم ، فكما أن جوزيف . ك يكشف عن واقع الكاهن الذي صدفه في إحدى الكنائس ، وتبين له فيما بعد أنه يستدعى من قبل القاضي للمشاركة في معالجة قضيته، يكشف زكريا كذلك عن رجال الدين الذين يقفون موقف العداء من العلم والعلماء ، ويساهمون في

(١) كافكا ، القضية ، ترجمة مصطفى ماهر، دار الكتاب العربي ، (د . ت) ، ص ٢٩٥.
(٢) النهر ، ص ٦٦ - ٧١ .

طمس شخصية الفرد باسم الدين ، لذا فقد اعتبروا أن كل مستجدات العصر كفراً وإلحاداً وتصدوا للعالم الذي صنع طائرة لإنقاذ دمشق ، كما اتهموه بالكفر والإلحاد لأن في هذا الاختراع تقليداً لما يخلق الله ومخالفة لمشيئته ، وما كان من الرجل ذي اللحية الطويلة (رمز رجل الدين المتطرف) إلا أن أشار قائلاً : « هــذا ليس عالماً ، إنه إبليس متنكر ، يريــد إغواءنا وإبعادنا عــن ديننا » (١) فما كان من السلطان إلا أن أمر بإعدام العالم .

لقد تعمد زكريا أن يكشف عن الوجه المتطرف لرجال الدين والذي يعكس من خلاله ممارستهم السلبية تجاه الفرد ، فرسم صورتهم – بدلالة اللحى الطويلة جداً (التطرف) – أنهم جهلة لا يفقهون شيئاً ملمحاً لذلك من خلال أحد رجال الدين الذي صرّح أمام حاشية السلطان بأن إبليس يتجسد في الطابة التي اخترعها العالم للأطفال (٢) ، ولم يكتف بوصفهم بالجهلة بل ينسب لهم الهزيمة المميتة التي حصلت في قصة «اللحى» (٣) أمام تيمورلنك الغاشم .

لقد ساهم رجال الدين في تجسيد المواقف الانهزامية بمعاونة السلطة السياسية فدعو للخنوع وعدم المقاومة وفق مبدأ القضاء والقدر(٤) . فوقع في الحيرة بين حقيقة الدين الحنيف وتفسيرات رجاله الخاطئة له ، ففقد الدين قداسته وضاع الفرد بين قهره وتمزقه .

وتجدر الإشارة إلى أن رؤية زكريا تامر العامة تنبثق من مواقفه السياسية وآرائه ، لذا فقد ظهرت آثار الرؤية السياسية في موقفه من المجتمع والسلطة الأبوية والمرأة ، والمدينة ، والتراث وغيرها إذ جاءت كل هذه المضامين لتخدم موقفه من السياسة لذلك لا نجد فضلاً للاستمرار في عرض موقفه من السياسة في باب مستقل .

---

(١) التراب لنا ... ولطيور السماء ، ص ٥٦ .
(٢) الملك ، النمور ، ص ١٢٢ – ١٢٣ .
(٣) اللحى ، ص ٣٢ .
(٤) انظر : الخراف ، ص ١١١ .

الفصل الثالث

البنـــاء الفنـــي

الشخصية القصصية

كانت الشخصية - قديماً - عاملاً ثانوياً بالقياس إلى عناصر العمل الأدبي الأخرى ، فقد كانت خاضعة خضوعاً تاماً لمفهوم الحدث . واستمر المفهوم الأرسطي للعمل الفني يولي أهمية بالغة للحدث على حساب الشخصية حتى القرن التاسع عشر ، إذ احتلت الشخصية مكانة بارزة في العمل الروائي بخاصة ، بأنها لم تستقل عن الحدث فحسب بل زاد على ذلك أن أصبحت الأحداث نفسها مبنية - أساساً - من أجل إمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات ، ونجد لذلك تبريراً عند النقاد والدارسين ، فيعزو الآن روب جرييه هذا الأهتمام الذي أولاه الروائيون للشخصية في القرن التاسع عشر الى صعود قيمة الفرد في المجتمع، ورغبته في السيادة، فأضحت الشخصية عاملاً مختزلاً لميزات الطبقة الاجتماعية، حتى أضحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز ، وفرض وجودها في جميع الأوضاع (١) .

ويستفيض عدد من العلماء في تفسير العلاقة بين الشخصية في العمل والمجتمع الذي تنغرس فيه وتعبر عنه ، إذ لم تعد الأهمية لما تمثله الشخصية في العالم بل لما يمثله العالم بالنسبة لها، وما تمثله الشخصية بالنسبة لنفسها (٢) وبعبارة أخرى ما عادت الرواية الجديدة تعني كتابة مغامرة بل أصبحت مغامرة كتابة .

وغني عن البيان أن الشخصية ليست هي المؤلف الواقعي ، وذلك لسبب

(١) الآن روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة. مصطفى ابراهيم، دار المعارف، مصر، ص ٣٤ - ٣٥.

(٢) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ط ١ ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ١٩٩٠، ص ٢٠٨.

بسيط هو أن الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة ، وحسب ما يرى تودوروف فإن قضية الشخصية هي قضية لسانية، فلا وجود للشخصيات خارج الكلمات ، لأنها ليست سوى كائنات من صنع المؤلف، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الشخصيات – أحياناً – تمثل أشخاصاً فعلاً وذلك بأن تعكس بعض جوانبهم الواقعية وفق صياغات خاصة بالعمل الفني [١] .

وازداد الاهتمام بالشخصية حتى أصبحت الشخصيات ذات وجود مستقل ، بينما الحدث تابع لها[٢] .

ومن خلال دراستنا لأعمال زكريا القصصية لاحظنا أن بناءها الفني يقوم على عنصر الشخصية كمرتكز أساسي ، بعد أن أسقط الحادثة من محور القصة ، وهذه من أهم سمات التجديد الفني التي امتاز بها زكريا عن غيره من الأدباء العرب في فترة السبعينات ، فقد سلّط الضوء في المجموعات "صهيل الجواد الأبيض" و "ربيع في الرماد" على الفرد المسحوق ذي المعالم التائهة ، فلا هوية ولا اسم يمتاز به بطل زكريا فهي شخصية ذات قوة جذرية أو كما يسميها رولان بورنوف بقائد الحركة في الحدث ، كما أن الحدث الذي يقوم به قائد الحركة عند زكريا يمكن أن ينشأ من رغبة أو حاجة أو من خوف [٣] .

امتازت الشخصية القصصية عند زكريا بالعمومية فاختفت الأسماء وأضحت الأشخاص أقرب ما تكون الى الذوات ، فلا نعرف شيئاً عن نشأة الشخصية أو ماضيها ويأتي ظهورها في العمل دون مقدمات سابقة ، حتى يمكننا أن نطلق عليها اسم الشخصية الجماعية، لما نستشف من خلالها ملامح الشعب العربي ومأساته وأزماته أمام السلطة بكافة مؤسساتها فيجد

---

(١) برناردي فوتر، عالم القصة، ترجمة: د. محمد هدارة، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٨.

(٢) د. محمود السمرة، في النقد الأدبي، ط٢، الدار المتحدة، ١٩٧٤، ص ٢٥ وانظر أيضا حسين القباني فن كتابة القصة، ط ٢ مكتبة المحتسب، عمان، ١٩٧٤، ص ٧٠.

(٣) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ص ٩٨ – ١٠٠.

القارئ شخصيته متحققة – جزئياً – في إحدى شخصيات القصة فيتحقق امتزاج القصة بتصورات القارئ وتخيلاته ، كما يرى ذلك برناردي فوتو نظراً لما يحدث من تجاوب بين بعض انفعالات القارئ وعواطفه وبين القصة نفسها ، وربما يصل الأمر إلى أن يجد القارئ رمزاً لحياته الخاصة [١] .

أما مجموعة " دمشق الحرائق " فقد سلطت الضوء على عدة شخصيات أفرزها زكريا من المجتمع الشامي الشعبي ، ورسمها بدقة متناهية توحي بواقع البيئة المحلية للقاص . فرؤية القاص للواقع هي التي تفسر طريقته في رسم الشخصيات ، وكذلك مدى وعيه للعلاقة بين الإنسان والواقع .

وحتى تقوم الشخصية بدورها الفاعل لا بد للكاتب من المزج بين عوالم الشخصية وأبعادها الثلاث : الخارجي والداخلي والاجتماعي [٢] .

لقد استخدم زكريا تامر الطريقة التحليلية غير المباشرة (الملحمية) [٣] والطريقة التمثيلية المباشرة في رسم شخصيات العمل القصصي فاعتمدت مجموعته الأولى " صهيل الجواد الأبيض " على الطريقة التمثيلية المباشرة ، بينما تكشفت الطريقة التحليلية في باقي المجموعات ، والتي لم تخل من بعض القصص التي تعتمد الطريقة غير المباشرة في السرد.

وشخصية البطل في قصص زكريا جدلية متوترة ، وفي حالة صراع دائم مع السلطة بكافة مؤسساتها وتتسم بثبات الموقف منذ بدء القص حتى نهايته ، فنحس أمامها بنبض الحياة ، ومأساة الواقع . وشخصية أبطاله التي ظهرت في "صهيل الجواد" ، و"ربيع في الرماد" ، و " الرعد" ، و " النمور" ذات ميزات خاصة يمكن أن نعبر عنها بنموذج الإنسان المثقف ابن الطبقة البرجوازية الصغيرة الذي اصطدم بواقعه فانفصل عنه وارتد على نفسه ممزقاً

(١) استفتاء حول واقع القصة، ص ١٠٧.

(٢) د. محمود السمرة، في النقد الأدبي، ط ١، الدار المتحدة، ١٩٧٤، ص ٢٥ وانظر ايضا حسين القباني فن كتابة القصة، ط ٢ مكتبة المحتسب، عمان، ١٩٧٤، ص ٧٠.

(٣) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ص ٩٨ – ١٠٠.

عابثاً حزيناً .

ويستوقفنا السؤال : من أين استمد زكريا تامر شخصياته ؟ يقول مبيناً أنه لا انفصام بين الواقع وعالمه القصصي " ... أحب القصة التي تنجح في إقناعي بأن عالمها هو عالم حقيقي وأرضها صلبة وبشرها من لحم ودم ، ولغتها لغة صادقة حارة " [1] . لذا جاءت الشخصية مدركة لواقعها المعاش الفقير، المهزوم ومقرّة له دون محاولة الثورة أو الاحتجاج ، كما استمدها من واقع المثقف العربي ، ومن التاريخ ثانياً ، ومن الحياة الشعبية ثالثاً .

فتنطلق شخصياته من الواقع الاجتماعي والطبقي ، لكنها تدرك طبيعة خضوعها له ويظهر ذلك من خلال ما يعتمل في نفس الشخصية من قلق وعقد وكوابيس واضطرابات ، فتحاول المقاومة بذاتها الإنسانية ووجودها وأحلامها ، وتسعى الى الخلاص من القيود التي تكبد تطلعاتها وحاجاتها الطبيعية (الحب والخبز ، والحرية) .

ويتكىء زكريا على الواقع في بناء شخصياته غير الواقعية واللامعقولة ، كما في " الفريسة " و "مغامرتي الأخيرة " ، و "عباد الله" .

وبسبب تشوه الواقع ، يقدم زكريا الشخصية مشوهة من الداخل ، وهذا ما سنفسره أثناء عرضنا للظواهر النفسية للشخصية إذ اصطدمت الشخصية بالواقع ولم تستطع الانفلات منه أو تجاوزه مما خلق توتراً مزمناً وخصاماً مستمراً مع العالم ، فتبلورت الرؤية العبثية (اللامعقول) كما في شخصية بطل " القبو" و " صهيل الجواد " ويوسف في "البدوي" ، وينكر الأهل ابنهم كما في " ابتسم في وجهها المتعب" ويشهدون ضده أمام المحكمة كما في " الجريمة " .

وزيادة على ذلك تمتد شراسة الواقع نحو الحلم ، فتقتل الرغبات فيه ويتحول الى كابوس فظيع يساعد في استسلام الفرد وهزيمته ويظهر ذلك

---

(١) استفتاء حول واقع القصة، ص ١٠٧.

واضحاً في قصة " القبو "، و " الاغتيال " ، و " الفندق " .

أولاً - الشخصية المحورية :

أ - الشخصية المثقفة :

تعتبر شخصية البطل المثقف الشخصية المحورية في أعمال زكريا مستلبة تماماً لرؤية الكاتب الفكرية (السؤال عن معنى الوجود ، والشعور بالاغتراب ، والظلم) أكثر من استلابها للحدث القصصي الذي يكاد يخبو في بعض القصص ، فجاء الشكل منبثقاً عن حركة رؤيوية تمازج فيها الشكل والمضمون في وحدة واحدة ، وتطابقا في التعبير عن أفكار الكاتب كما في قصة " الزهرة "[1] مثلاً ، التي تعبر عن رؤية الكاتب القائلة باستحالة الانبعاث في واقع التفسخ الراهن إذ تجسد المعنى في الشكل حتى وضعنا في صميم الفكرة التي رسمتها اليد الخشنة عندما حاولت أن تنبثق من التراب لتنتشي رائحة الطبيعة الجميلة، لكن خمسة رجال ومعهم امرأة وابنتها الصغيرة يتفاوضون على ممارسة الرذيلة في حين تثبت الطفلة (البراءة المدمرة) جدارتها وتفوقها على أمها . لذا ترتعش اليد الخشنة النحيلة وتنسحب هاربة نحو الظلمة والتراب .

ولم تتحرك الشخصية من خلال عواطف خاصة تسيطر عليها بل على العكس من ذلك ، فلم يتفاعل الفرد مع الأحداث أو حتى مع مجتمعه بقدر ما هو قائم بذاته يملك همومه (الخاصة - العامة) ذات الملامح الوجودية أحياناً ، والتي تنسحب عليها هموم المثقف وأحاسيسه فقد عانى الفرد من استلاب روحي في الوسط الانحطاطي لهذه الطبقة والتي ظن الناس بقيامها يكون الخلاص إلا أن هذه الطبقة أخذت تتجذر وتبني مصالحها الخاصة متناسية مصالح الشعب ، لذا نما شعور باغتراب الوعي المتجاوز في بنية ثقافية تجمع (الإلحاد ، والميتافيزيقا ، والإقطاع ، والرأسمالية ، والقومية ،

---

(١) الزهرة ، (النمور) ، ص ٢٩ .

والوجودية ، والاشتراكية) هذه البنى - التي تعد المكونات الذهنية للبرجوازي الصغير - خلقت حالة من الشعور بالفراغ وانعدام الماهية عند المبدع الحساس المثقف (١) .

على الرغم من أن زكريا يعًد ابناً لهذه الطبقة على المستوى الاجتماعي - في المآل، لا في الأصل - إلا أنه عبر عن حالة الاستلاب الإنساني ، والمعاناة الثقافية والاجتماعية التي يعيشها المثقفون من خلالها ، ورفض - روحياً ووجدانياً - كل وصوليتها وزيفها وقمعيتها وانحطاطهاعلى مستوى الوعي عنده .

وتجدر الإشارة إلى المقولة التي يرددها النقاد وهي أن هموم الفرد عند زكريا ذاتية جداً ولا تخدم المجتمع ، كما أن وحدته تعود لسبب خاص به لا ينسحب على الآخرين كمقياس . ومن هؤلاء نبيل سليمان وبوعلي ياسين في كتابهما " الأيدلوجيا في الأدب " ، ومحمد كامل الخطيب في " السهم والدائرة " ورياض عصمت في " الصوت والصدى " إلا أننا ننكرر هذا الفهم لما نلمسه من ملامح للمثقف العربي ومأساته على صعيد الفرد، فالشخصية الفردية لا يمكن إلا أن تعبر عن الفرد على المستوى الفني بينما على المستوى الاجتماعي للشخصية فهي تعكس الذات الاجتماعية لا الفردية ، لأن الفرد لا يوجد الا ككائن ، كما أن الكائن لا يوجد إلا كفرد ، والرؤية هي التي تعبر عن وعي فردي أو وعي جماعي ، ورؤية زكريا - في مجملها - تعبر عن وعي جماعي بصيغة فردية .

ويشترك ابطال زكريا بسمات عامة تجمعهم جميعا رغم اختلاف ملامحهم كشخصيات في القصص، وهذه السمات تقودنا للقول بفردية بطل زكريا ، فالشخصية القصصية في المجموعات " صهيل الجواد " و " الرعد " تخوض حرباً ضد المجتمع بكامل أو جهه والفارق الوحيد أنه كلما تعمقنا بها ازدادت سوداويتها وعبثيتها في واقع اجتماعي ، واقتصادي ،

---

(١) للمزيد انظر : العالم القصصي لزكريا تامر ، ص ٣٥ .

وسياسي مظلم ، فالشخصية دائمة البحث عن الثلاثي (الخبز ، والجنس ، (الحب) والحرية) في مواجهة الخصم (الثلاثي) الذي يورث (الجوع ، و الفقر، والكبت) وتدور معظم الأعمال حول هذه الأزمات الثلاث ، تبلورها الفكرة المركزية " الفرد وحيد ضد المجتمع " فالسارد في بحثه عن الحب يصطدم بالكبت وهذا ما يفسر اندفاعه الجنسي نحو النساء الجميلات " أنا لا أحب سوى النساء اللواتي استطيع مضاجعتهن " [1] ويتمثل الحرمان الجنسي كذلك في قصة " وجه القمر " إذ تولدٌ الكبت عند سميحة بفعل سلطة أبيها الذي ضربها وهي صغيرة بسبب انحسار ثوبها عن فخذيها ، وتبع ذلك تعرضها لحالة اغتصاب ، مما أدى إلى فشلها في زواجها .

في حين يرسم زكريا محاولة الخلاص التي تراود سميحة من هذا الكبت بتمنٍّيها الاختلاء – يوماً ما – بالمعتوه الذي يجوب الحارة ، وتتعرى أمامه بإرادتها وتمارس معه الجنس بحريتها، ودون قيود . لذا فقد خلَّف الكبت الجنسي رغبة في ممارسات غير مشروعة .

وفي بحث البطل عن الخبز يصطدم بكرهه للعمل الذي يسلب حريته ويحوله الى (شيء) مما يورثه الجوع والكآبة " لا أملك سيارة ولا بناية شامخة في شارع لا يسكنه الفقراء ... " [2] ويظهر الجوع المميت عند عباس في " الرغيف اليابس " جوع للرغيف ممزوج بجوعه للجنس الذي يعاني من كبته فلا يستطيع ممارسته مع ليلى (ابنة عمّه) التي يحبها ، فجوعه للخبز المفقود فاق جوعه الجنسي ، لذا تخلى عن ليلى مقابل الانفراد بالرغيف . ويسبح الفرد بعالم من الأحلام تنفيساً عن الكبت الذي يعاني ، فيحلم كل من بطل "الكنز"، و "صهيل الجواد " ، "والأغنية الزرقاء" ، "والمسرات الصغيرة " بأن يصبحوا ملوكاً ، وذلك لتعويض النقص الحاصل في الحاجات الأساسية والتي لا تتوافر – في هذا الوقت – إلا لمن يكون بمنزلة الملوك .

(١) الرجل الزنجي ، ص ١٥ .

(٢) صهيل الجواد الأبيض ، ص ٣٥ .

ونستطيع القول إن كره السارد للعمل يكاد يكون مسوغاً من حيث طبيعة العمل الذي يمارسه - كما يرى زكريا - فهي طبيعة غريبة مستوردة ليست من فعل حضارته لحساب عدد من الناس ، وبسبب هذا الكره يتعرض البطل للجوع والفقر . «... أشتغل في اليوم ثماني ساعات .. أتعب .. أبتلع طعامي بسرعة عجيبة .. » (١) .

وتتجلى أزمة الحرية التي تشكل محوراً رئيساً في معظم القصص ، فيرفض سلطة الأب المقيدة لحريته كما في " ثلج آخر الليل " ، ويرفض العمل كما في " الرجل الزنجي " ، ويرفض الزواج كما في " الصقر " و " صهيل الجواد " ، ويرفض السلطة السياسية كما في " التثاؤب " ، "ورحيل الى البحر" ، ويرفض القيم الاجتماعية كما في " موت الشعر الأسود" و " البستان" و " الراية السوداء " ، و" الخراف " ، ويرفض الظلم الطبقي كما في " الشنفرى" و " الليل " ، و " شمس للصغار " .

ورغم التحول من استخدام ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب (الرواي) في مجموعتي " ربيع في الرماد " ، و " دمشق الحرائق " فقد انصرفت به بعض الهموم إلى الذات الموضوعية التي ترصد المشكلات الاجتماعية والأوضاع السياسية ، إلا أن هذا التحول بقي ظاهرياً فالذات الفردية برؤيتها وسلوكها بقيت في العمل على الرغم من اختفائها ظاهرياً ، لأن هذا التحول لم يستطع أن يمنح الشخصية سماتاً إيجابية ، بل بقيت مستلبة لسلبية مسيطرة، وغير قادرة على الدخول في عراك مع العالم الخارجي ، فالشخصية عنده تواجه بنى قديمة مرفوضة لكنها لا تزيد على مواجهتها بالاندحار أمامها والاستسلام دون رغبة أو قدرة على المقاومة بسبب الاغتراب، كما في " الجريمة " و " النهر" و " القرصان" ، و "الحفرة " فما يكون منها إلا الهروب لعالم الخيال والأوهام كما في (" الكنز " ، " الاغتيال " و "البدوي " ، " رحيل إلى البحر " ، " اقبل اليوم السابع") ، أو الاستسلام للظلم والموت بطريقة بشعة (الراية السوداء ، الخراف ، مغامرتي الأخيرة ، الابتسامة) .

---

(١) صهيل الجواد الأبيض ، ص ٣٥ .

على الرغم من أن الفرد بشخصيته سلبي مسحوق إلا أن هذه السلبية مبررة ويمكن لنا اعتبارها إيجابية لأنها تظهر ضديتها للروح السلطوية الرسمية المتكلفة ، فتناوئ الرموز السلطوية على شكل خصومات الفرد مع السلطة والمجتمع حتى وإن كانت بالإشارة إلى موضع العيب والثغرة ببعض السلوكات البسيطة كالبصق كما في "الرجل الزنجي، الصيف"، أو التقيؤ كما في " القبو " أو الشتائم كما في " السهرة " أو بعض الألقاب المخزية كما في " المسرات الصغيرة " أو السخرية اللاذعة كما في " الأعداء " ، و "عباد الله" ، و " اللحى " .

فالفرد في مواجهة الواقع عليه اللجوء الى واحد من الخيارات الثلاث إما أن يصطدم بالواقع صداماً مباشراً يفرز الغالب والمغلوب، وإما أن يستسلم دون مقاومة ، وإما أن ينصهر في المجتمع ويجاري الركب ، والأخيرة يمكن اعتبارها السلبية المطلقة التي لم يلجأ لها زكريا في تبرير سلوكات شخصياته، كما يدرك أن الحل الأول محسوم النتيجة لصالح المجتمع بينما الفرد فمغلوب لا محالة فيفقد النص عمقه ودوره في التغيير ، لذا يبقى أمامنا الخيار الأوسط القابل للمناورة الفنية ، وهي التي تعامل معها زكريا بدراية جيدة .

وبذلك يكون سلوك الفرد مبرراً ، فالفرد بريء والآخرون هم المجرمون ، وهو الضحية والجماعة هي الجلاد . لذا يكون الفرد من وجهة نظر زكريا ممثلاً لعنصر الخير دائماً بينما الجماعة تمثل الشر . مهما كانت قوتها . لأنها ستفرض على الفرد ما لا يريد .

وبسبب من الوحدة التي تعيشها الشخصية لم تستطع أن تحقق تواصلاً حتى مع الأم التي يفترض أنها(نموذج الحب والحنان وسعة الصدر) كما لا يستطيع أن يحقق تواصلاً مع أحد ، فلماذا تنظر فتاة وشاب إلى " الرجل الزنجي " بازدراء ؟ . ولماذا لا يسأل عنه أحد من الأصدقاء ؟ لذلك ينعدم التواصل بينه وبين المجتمع وبالتالي ينعدم الفعل ، لذا

تستلم الشخصية أمام الواقع مسحوقة محطمة وتنتهي إلى « كومة لحم بائسة لا يستطيع مساعدتها أي إله » [1] .

وتلجأ الشخصية الفردية إلى تلمس رفاق محددي الملامح من مثل الحصان الأبيض في "صهيل الجواد" ، و البحر في "رحيل الى البحر" والمقهى والشارع في " الأغنية الزرقاء ، و الرجل الزنجي ....، والمرأة التي يمكن مضاجعتها (المومس) ، في "رحيل إلى البحر" ، و "رجل من دمشق " .

وتقسم الشخصيات في المجموعات القصصية إلى قسمين الشخصية المحورية التي يقوم عليها بناء الحدث ، وتستحوذ على اهتمام السارد كما أسلفنا والشخصيات الثانوية التي وجدت لخدمة الشخصية المحورية جذباً أو قمعاً والتي نستطيع تقسيمها إلى نموذجين اثنين : النموذج الجاذب كرجل الدين والمرأة ، والنموذج المرهوب كالأب ، والشرطي .

ثانياً - الشخصيات الثانوية :

١ - النموذج الجاذب

أ - شخصية رجل الدين :

تعتبر شخصية رجل الدين جاذبة تستأثر باهتمام الشخصيات الاعتبارية كأهل المدينة ، ورجال الحي ، والآباء والأمهات ، والحراس ، والحاشية وغيرهم فتكتسب تعاطفاً جماهيرياً بفضل ميزة تنفردبها عن عموم الشخصيات كالوقار البادي على إيهاب الشيخ .

وقد استطاع زكريا أن يقيم علاقات منطقية متلاحمة بين وجود الشخصية (المظهري والباطني) وبين السياق الاجتماعي والذهني الذي يندرج فيه ذلك الوجود . « فالسمات المظهرية أو النفسية للشخصية سواء أكانت دقيقة مفصلة أم إجمالية تكون دائماً متضامنة مع رؤية العالم التي تميز لحظة

---

(١) القبو ، ص ٣٤ .

من لحظات الواقع» [1] ورجل الدين ذو لحية بيضاء طويلة ، وجبّة عريضة ومنظر مهابة ووقار ، والمتأمل يجد أن هذه الصورة تعبر عن نموذج الاعتزاز بالأصولية إلا أن الكاتب يقدمها على سبيل السخرية بأسلوب الدلالة المعاكسة ، التي يصف من خلالها شيئاً ليوحي بشيء آخر ، وينتقد الأيدلوجية الدينية كذلك ، كما في قصة " الخراف " إذ تتجسد هذه السلطة المعنوية بالشيخ محمد (دلالة الاسم) الذي لا غنى لأهل الحي عنه ، فيلجأون إليه وقت الشدة ويشعرون بجلال قدره وهيبة لحيته الطويلة البيضاء ، فيدعون له بطول العمر وينتظرون بلهفة موعد صلاة العشاء كي يصطفوا خلفه بخشوع ، كما لا يتوانون عن تقبيل يده ، فهو الأب الروحي للجماعة (أهل الحي) ، وبفضل هذه السمات ينجح الشيخ محمد في إحكام سلطته على أهل الحي، ويصبح البؤرة التي تستقطب الجميع ، فيقتنعون بكل ما يقول وبكل توجيهاته .

وبذلك استطاع زكريا – بفضل السمات الجاذبة التي ألصقها برجل الدين – أن يقنع القارئ بأن هذا النموذج المتعاون مع الشخصيات الاعتبارية الأخرى ، استطاع أن يقمع الفرد ويهزمه .

ب – شخصية المرأة :

تعد المرأة نموذجاً للشخصية الجاذبة للفرد الممزق الذي يحاول التنفيس عن كبته برصد الملامح الجمالية فقط ، وذلك لأن مظهر الجذب لم يتعدَ الصفة المظهرية ، فعمل الكاتب على إبرازه من خلال تركيزه على درجة التناسق والتناغم في جسد المرأة ، (شدة بياض الجسم ، وسواد الشعر الطويل ، وسعة العينين ...) أما عن السمات النفسية الداخلية للمرأة فقلّما جرى الحديث عنها لاعتبار الكاتب أن هذه الشخصية لا تشكل وزناً في العمل إلا على سبيل الجذب فقط ، فلم يسخرها للتأثير في الحدث ، بقدر ما أبقاها

(١) بنية الشكل الروائي ، ص ٢٢٦ .

موضوعاً جنسياً خاضعاً لرغبات الرجل (الرجل الزنجي ، والرغيف اليابس ، والشنفرى ، وحقل البنفسج) .

فالمرأة لا تسترعي الانتباه ولا تثير الإعجاب إلا بقدر ما يكون حظها من الجمال وحسن المظهر ، حتى وإن حظيت الشخصية النسوية على درجة من الذكاء إلا أنه لم يول ذلك عناية ، باستثناء الإشارة إلى عائشة ابنة عبد الله الحلبي بأنها طالبة جامعية [١].

لذا تعد سلطة الجسد محور الاستقطاب بالنسبة لعلاقة الفرد بالحياة ، وسواء أكانت المرأة حيّةً ظاهرة في العمل ، أو مجرد خيال يعتري ذهن البطل ، أو حتى تمثالاً من الجصٍ (رجل من دمشق) فهي لا تقوم إلا على أساس جاذبيتها المظهرية .

٢ - النموذج المرهوب :

على الرغم من التقسيم الظاهري لنماذج الشخصيات الثانوية إلا أن هذين النموذجين يتفقان في الهدف رغم اختلاف الصورة . فرجل الدين مثلاً يشترك مع الشرطي والأب في قمع الفرد وتحطيمه ، ولنأخذ نموذجاً :

أ - شخصية الأب :

يعد الأب نموذجاً سلطوياً بارزاً في المجموعات، وذلك لأن بطل زكريا رافض لشتى القيود الأسرية والخارجية ، فوالد يوسف في " ثلج آخر الليل " يبيع المذياع مع علمه أن المذياع هو الصديق الحميم لابنه ، كما يقف للحيلولة دون تمتع يوسف بقراءة الكتب لأنها مضرةٌ بالعقل ، ومنحه حرية التدخين . وفي " قصة الصقر " يخشى البطل والده الميت ويتخيل أنه يخاطبه صارخاً في وجهه (قوة حالة أزلية) آمراً إياه بالكف عن التدخين .

لقد ركز الكاتب على نفوذ الآباء الممارسة على أبنائهم وزوجاتهم داخل البيت ، بينما لم نجد صدى لصورة الأب وسلطته خارج البيت ، ويعود سبب

(١) الخراف ، ص ١١٠ .

ذلك إلى أن الأب يتعرض في الخارج لقمع شرس من قبل المسؤولين عنه في العمل ومختلف المؤسسات ، فما يكون منه الا أن يمارس دوره في قمع أهل بيته كنوع من تخفيف الكبت ، فيبقى الجميع في حالة صراع مستميت .

ب - شخصية الشرطي :

وهي رمز السلطة القمعية التي تمارس واجبها في الخارج ورمز القوة الحالّة في الوجود لشر أزلي ، وعداء للفرد أينما كان وكيفما كانت ظروفة .

ويشتد ظهور هذه الشخصية في مجموعة "الرعد" ، و "دمشق الحرائق" ، و " النمور في اليوم العاشر" فصورها بأنها تمارس قمعها بلا عقلانية ، وأنها فاعل مطلق لا يقف في وجهها أي عائق ، إذ تستمد قوتها من وجودها ذاته والذي أبرزه زكريا منذ البداية في قصة "الذي أحرق السفن " فقوّة وجود الشرطي مستمدة من قوة وجود الكون ذاته ، وقوته هذه لا تزول أو تضعف سواء أمام الفرد الذي على قيد الحياة أم الذي يرقد في القبر من مثل : إعدام البطل في " الصقر " لأنه تثاءب ، واعتقال عمر السعدي في " النهر " دون تهمة مسبقة وقدرته شبه الإلهية التي تمكنه من استدعاء الموتى وكسر حواجز المعقول " المتهم - عمر الخيام " ويوسف العظمة في "الاستغاثة"، ومحاكمة ابطال التاريخ بحيثيات جديدة كما في " الذي أحرق السفن - طارق بن زياد" و " الجريمة - سليمان الحلبي " أو الجمادات كما حاكم الشرطي دمية الطفل في " المتهم " كنوع من التنفيس الداخلي الذي يسلمه للتسلط لأنه اليد المنفذة لأصحاب القرار .

وبقوته تلك يبقى ويدوم في الأزل بينما ينتهي الفرد سواء بإرادته أو دون إرادته. فالعلاقة قائمة بين الفرد والشرطي (رمز القوة) - كما يراها زكريا - على صراع الوجود الذي عادة ما يختتم لصالح الشرطي.

فالفرد معاقب على وجوده قبل أن يعاقب على أفعاله. كما يتحرك الشرطي في وسطه الخاص (السجن ، والمحكمة ، والقبر والشارع) فيحاصر الفرد حصاراً مميتاً لا يستطيع الانفلات منه ، حتى وإن حاول فسيكون الموت بانتظاره كما في "عباد الله " ، و " الشرطي" و " الحصان " .

ثالثاً - الشخصية التاريخية :

لقد أعاد زكريا تامر صياغة التاريخ من جديد فما عاد تاريخ السفّاحين عبر العصور مداناً إذا ما خضع لظروف الواقع الحالي بتناقضاته .

واستخدم زكريا نموذجين من الشخصيات التاريخية النموذج الإيجابي ممثلاً بالأبطال ، والنموذج السلبي ممثلاً بالسفّاحين ، على اعتبار مردهم في الأصل أنهم أفراد يواجهون مجتمعاً مليئاً بالمتناقضات : ـ

أ - النموذج الإيجابي :

لقد وظف زكريا بعض نماذج البطولة التاريخية، توظيفاً عكسياً، فجعل من طارق بن زياد، وعمر الخيام ، وعمر المختار ، وسليمان الحلبي ، ويوسف العظمة ، شخصيات مجرمة في الحاضر ، فلو قدر لهذه الشخصيات أن تعيش في الوضع الراهن – لما استطاعت أن تحقق بطولاتها المنوطة بها – ربما هذا ما يريد قوله زكريا – لا لأنها لا تملك القدرات النضالية بل لأن الواقع اشد ظلماً وقسوة ، لذا فسر تلك البطولات على أنها إجرام وخروج على القوانين ، كما فسر الإخلاص على أنه تآمر على الدولة ...

وبذلك يتضح لنا الحاضر ببيروقراطيته وانحطاطه الذي يشوه كل المفاهيم والقيم البطولية ، كما يسلخ سمة القداسة عن التاريخ وبطولاته ، فلا يكون من الشرطة إلا اعتقال الأبطال من الشوارع والقبور دون مراعاة لكرامتهم .

ب - النموذج السلبي :

اعتبر زكريا تامر النماذج التاريخية السفّاحة نماذج إنسانية مظلومة تستحق التعاطف معها، كما برر سلوكها الإجرامي على مرِّ العصور بأنه ردة فعل لواقعها المؤلم، الذي يضطرها أن تسلك مسالك الشر كي تدافع عن نفسها أمام شراسة العالم المعاصر، فجنكيزخان مثلاً لم يتوج ملكاً إلا بعد

أن ذاق مرارة الجوع وتيمورلنك لم يجتح المدينة طمعاً وتجبراً بل رحمة بالحلاّقين الذين كسدت تجارتهم بسبب تمسك أهل المدينة باللحى .

وتنطلق فكرة تبرير سلوكات الفرد على شخصية شهريار إذ دفعنا زكريا للتعاطف مع هذه الشخصية مجانبين في ذلك الحقيقة الأسطورية التي قتلها الفراغ فعاثت فساداً وتلذذت في ذبح النساء ، فجاء شهريار نموذجاً للبطل المدافع عن مدينته المضحي بشهرزاد في سبيل إنقاذ المدينة ...؟ !!

كل ذلك جاء في قراءة زكريا الخاصة للتاريخ ؛ يخدم – من خلالها – مصلحة الفرد على حساب الجماعة ، حتى وإن كان ذلك على حساب قلب الحقائق التاريخية ، إذ يحق له التلاعب بالتاريخ لخدمة أهدافه الفنية ورؤيته الفكرية ، وبذلك يكون الفرد بريئاً عبر التاريخ إلا أن الواقع المؤلم يجعله يسلك سلوكات شرسة .

رابعاً - الشخصية الشعبية :

استمد زكريا تامر بعض شخصياته من البيئة الشعبية الشامية وعكس من خلالها واقع الحياة الشعبية البسيطة المحيطة به .

واستند في رسم شخصياته الشعبية على الوصف التصويري إذ أظهر من خلاله ملامح الرجل الدمشقي ، وصفاته الرجولية " القبضاي " ، كما أطلق على الشخصيات أسماء ذات بعد دلالي واضح يميزها عن غيرها من الشخصيات من ذلك : أبو شكور ، أبو صياح ، أبو كاسم ، أبو حسن ، عمر السعدي ، عبد الله الحلبي ، مصطفى الشامي ، فقدّم هذه الشخصيات من خلال نموذج الشخصية الشعبية البدائية التي تتصف بالجلافة والوحشية المعتمدة على القوة العضلية .

وظهرت هذه الشخصية في مجموعة "دمشق الحرائق" واتسمت بالوحشية واللاإنسانية في مواجهة القيم الجَديدة ، فمارست دور الشر والقتل كما في " الراية السوداء " و " موت الشعر الأسود " و " الخراف " .

اللغة والسرد والحوار

يرى النقاد أن القصة تحيل الواقع إلى عالم ساحر ، وأن اللغةفيها وسيلة لصنع الرموز التي تلتحم معاً لصنع الحركات والشخوص (١) .

تعد اللغة المصدر الأساسي في بناء العمل الإبداعي ، إذ تنبع أهميتها من سيطرتها على الشكل الخارجي للعمل الفني ، فهي ليست مجرد ناقل أو مادة خام تقدم عناصر العمل الفني بل هي العنصر الأساسي الذي يكشف العالم الداخلي ، ويوحِّد بينه وبين العالم الخارجي كما أن اللغة تختلف عن بقية العناصر الفنية بأنها الوعاء الحامل لفكر الإنسان ، وهي القادرة على جعل الماضي واقعاً معاشاً ، كما أنها تمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات ، وتمتاز كذلك بالديناميكية في بنائها ، فتشكل تجانساً في العمل من خلال أدوارها ، وعليها أن تكون منسجمة مع أسلوب الكاتب في رسم شخصياته (٢).

لقد جاءت لغة زكريا تامر مليئة بالحدة والتوتر ، ناقلة لنا أنماط القهر والاضطهاد والتمزق الإنساني الذي تعانيه الشخصية القصصية ، عاكسة لنا نفسية أبطاله المهزومين الذين يتسمون بالسادية والعدوانية أحياناً ، والانهزامية أحياناً أخرى . وذلك لأن موضوعاته تدور حول قضية انهزام الإنسان وتمزقه أمام مجتمعه ووجوده وذاته ، وأن عالمه قائم على القتل (موت ، انتحار ، إعدام) ، والجوع (الفقر) ، والاغتصاب (الكبت) .

وقد تميز زكريا بقدرته على استعمال مفردات اللغة العربية بشكل كبير ، وتشكيل الصور التعبيرية والرمزية المثيرة مما يجعل القارئ يحس وكأنه

---

(١) نبيلة إبراهيم، نقد الرواية، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٨٠، ص ٢٥.

(٢) د. إبراهيم السعافين، لغة السفينة، مجلة الاقلام ع ٢، ١٩٨٩، ص ٧٥ - ٧٦.

في عالم من الأساطير والرؤى والسحر مع العلم أنها صورة من العالم اليومي المألوف [1] .

ومن الجدير بالذكر أن مستوى شخصياته التي تنتمي إلى البرجوازية الصغيرة، قد فرض على لغة العمل القصصي عبئاً إضافياً، فبطل زكريا البرجوازي الصغير، المثقف، مأزوم الفكر والحياة ، ويعيش في صراعات عدة ، لذا جاءت لغة زكريا من مستوى هذا النمط حتى إن هذا المستوى من اللغة قد فرض على بقية الشخصيات ، ومع علمنا بضرورة أن تكون اللغة مناسبة للمستوى الفكري لكل شخصية على حدة ، إلا أن زكريا تامر تجاوز ذلك ليفرض لغته الخاصة (الفصيحة ، دون اللجوء إلى العامية تقريباً) على جميع الشخصيات سواء أكانت رئيسة أم فرعية ، مثقفة أم شعبية ، محتفظاً بالمستوى الفكري لكل شخصية للدلالة عليها .

لقد امتازت لغته بالانفعالية وهي الشائعة في الأدب لأنها تجسد الانفعالات إزاء موضوع معين ويسميها البعض باللغة الشعرية لأنها تمتزج بحالات الشعور وتنوعاته (الرمزية ، التكثيف ، الحدس ، التصوير ...) . وباعتماد اللغة القصصية على العناصر الإيحائية صارت القصة وسطاً بين القصة والشعر، إذ أصبح الكاتب يولد جملاً شعرية ذات كثافة عالية ، وخصوبة بيانية وصور إيحائية وذلك عندما يمازج بين الفكرة والإحساس .

واللغة الشعرية تباين اللغة التقليدية ، فهي لغة ذات جمل قصيرة متلاحقة ، متوترة مكثفة ، غنية بالإيحاء ، كما تشارك في صياغة الحدث وتوظف الأسطورة وتعمد إلى التكرار ، وتوظف الكلمات توظيفاً جديداً [2]

والقصة الشعرية ليست اكثر من لحظة شرود ذهني، شغلتها التداعيات،

---

(١) د. سمير قطامي، ازمة الانسان في قصص زكريا تامر، مجلة دراسات، مج ١٠، ع ١، ١٩٨٣، ص ٢٣.

(٢) إيمان القاضي، السمات النفسية والفنية للرواية النسوية في بلاد الشام (١٩٥٠ - ١٩٨٥) ر.ج، جامعة دمشق، ١٩٨٩، ص ٢٨٧.

وصورها الحوار الباطني مع الذات . ولغة القصة الشعرية عبارة عن دفقات شعرية تتسارع بجملها القصيرة مع النبض القصصي والتصاعد النفسي للشخصية المتوترة. ويُعَدُّ زكريا تامر شاعر الرعب والجمال لأنه يدنو[1] بالقصة من وضع الشعر ، فقصته جاءت على شكل منمنمات صغيرة وأساطير محدودة ، تلعب الصورة الشعرية فيها دوراً هاماً في ترجمة الأفكار إلى مواقف محددة .

وبما أن العلاقة التي تحكم الفرد مع الآخرين في عالم زكريا هي علاقة صدام وصراع وجودي ، فإن لغة هذا النمط لم تخرج على كونها لغة غرائبية مجردة من مثل كثرة استخدام « بشر، كائنات، مخلوقات ...» فهو إذ يبتعد عن المألوف في اللغة ويستخدم مفردات الحلم والكوابيس بتوترها ولامعقوليتها كما تفارق دورها في التعبير لتشارك في صنع الحدث ، وتعميق الإحساس به ، فتغدو اللغة صرخات مدوية تزلزلنا وتوقظ أحاسيسنا عندها، فلم تعد الشمس تبعث بنورها للصباح بل لتغتال الناس وتشترك مع العوامل الأخرى (رجال الشرطة) في سحق الإنسان . بذلك تتحول اللغة بين يدي زكريا من أداة تعبير إلى فعل تفجير وتدمير . يقول بطل قصة «النهر ميت» عبر تيار الوعي الجارف « حقدي يتسلق صخور جبال موحشة ، الجراد يطفئ أفراح الحقول ... النهر ميت ، تمزق القناع ، هذا وجهي ، أنا ذبابة المدينة ، النهر ذو الشفاه القاتمة الذي غمر لهيبها الشرس ، صبية نضرة كسنبلة خضراء ، كانت نائمة ، غير أن لحمها الأبيض أوقظ شمساً مجنونة ، ركضت في شوارع الدم المرتعد »[2] . ويأتي تعقيب على لسان السارد في قصته القرصان « وابتدأت مدية الليل تنغرس في قلب النهار وتساقطت العتمة ثلجاً أسود»[3]. وفي قصة العصافير يروي السارد حكاية بنت اسمها ندى

---

(١) صبري حافظ، نقلاً عن: ماهر شفيق، الجنس في القصة العربية المعاصرة، مجلة الاسبوع الثقافي، ع ١٠٤، ١٩٧٥، ص ١٠.

(٢) النهر ميت ، ص ١٠٢ .

(٣) القرصان ، ص ٨٧ .

« وجهها أبيضٌ لفرح خفي ، يجعلها تضحك مبتهجة فتنحدر النجوم من أعلى ، وتختبئ في شعرها الأسود المديد » [1]. كما أن الموت من وجهة نظر أبي مصطفى « وردة من ثلج مختبئة في شرايينه ، وها قد جاء صاحبها .. وكان الحزن آنذاك حمامة ترتدي ثياب الحداد، وتطير هلعة تحت أمطار غزيرة » [2]. ويقطب طارق بن زياد جبينه « بينما كان الدم المتدفق في شرايينه رعداً شرساً » [3] ... ويطول بنا الاستشهاد حول لغة زكريا الشعرية التدميرية الغرائبية .. وهذا ما سنلمسه لاحقاً .

ويجدر بنا أن نلقي الضوء على بعض الأساليب اللغوية التي صاغ بها كتاب القصة أعمالهم ، ومدى انعكاسها في أعمال زكريا .

السرد والحوار :

يعد السرد والحوار من أهم العناصر الفنية في العمل . وأبرز الأساليب السردية هي : الطريقة الملحمية التي يتولى الراوي - من خلالها - سرد الأحداث بضمير الغائب ، فيرسم شخصياته من الخارج ، ويشرح عواطفها وبواعثها وأفكارها ، كما يعقب على بعض تصرفاتها ، ولا ينسى أن يعطينا رأيه صريحاً في بعض الأحيان وتعتبر هذه الطريقة الأكثر شيوعاً في السرد .

والطريقة الثانية هي : اعتماد السرد من خلال ضمير المتكلم ، فتعبر الشخصية عن نفسها دون اللجوء إلى وساطة [4]. وهناك من يعتبر هذه الأساليب كلاسيكية بالنظر إلى عدد من الأساليب التي ظهرت بظهور الرواية

---

(١) العصافير ، الرعد، ص ١٠٩ .

(٢) السجن ، ص ٨ .

(٣) الذي احرق السفن ، ص ٢٠ .

(٤) بيرسي لوبوك ، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١، ص ١٢٤.

الجديدة ، وهي الارتداد إلى الماضي (الاسترجاع) والقطع المكاني والزماني ، والمراوحة بين الحلم والواقع ، وتيار الوعي ، والمنولوج (الحوار الأحادي) (١) .

لقد نوع زكريا في استخدام الأساليب السردية ، فاستخدم أسلوب السرد المباشر وغير المباشر ، ونستطيع القول بأننا لمسنا حضوراً واضحاً للسرد من خلال ضمير المتكلم في مجموعته الأولى « صهيل الجواد الأبيض » إذ يكاد يغلب هذا الأسلوب على القصص جميعها ، وذلك لانسجامه مع المضمون ، الذي يهدف إلى تسليط الضوء على عنصر الشخصية أكثر من الحدث .

إن وظيفة السرد والحوار هي الكشف عن مستوى الشخصية ، وتحديد طبيعتها إلا أن الوسيلة الفضلى لقراءة فكر الشخصيات هي الحوار . والحوار ذو شقين : الحوار الخارجي الذي يدور بين الشخصيات ، والحوار الداخلي الذي يدور مع الذات (المنولوج) وقد اعتمد زكريا على السرد الذي يقوم على تيار الوعي والمنولوج ، بينما نلحظ ضآلة استخدام الحوار الخارجي (بين الشخصيات) في المجموعة الأولى - مثلاً - ويعود سبب ذلك إلى أن البطل قد قطع علاقته مع العالم الخارجي واقتصرها على ذاته فقط ، لذا جاء حواره معها ، وذكرياته، وتخيلاته ، كما حاور شخصيات مغيبة وذهنية كشف من خلالها عن أزمته

النفسية وانهزامه كما في قصة " القبو" عندما حاور شخصية ذهنية تدعى ماريا . فظهر من خلال الحوار محاولة التعبير عن رغباته الجنسية المكبوتة إلا أن هذا الحوار ينتهي بكابوس مرعب (٢) .

وبسبب من توجه العمل الروائي والقصصي نحو المنظور النفسي الذاتي ظهر الأسلوب التعبيري الجديد (المنولوج الداخلي) -كما أسلفنا- والذي تطلق عليه سيزا القاسم «الأسلوب غير المباشر الحر » الذي يجمع بين

---

(١) د. إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٢٦٥، وانظر أيضا: لغة السفينة ص ٧٦.

(٢) القبو ، ص ٣٢ .

الأسلوبين الكلاسيكين اللذين قام عليهما فن القص وهما السرد المباشر وغير المباشر ، وأضحى الكاتب يملك حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي ، كما فيه تعبير عن مشاعر الشخصية وعواطفها بلا وساطة (١) .

وتستطيع الشخصية التعبير عن افكارها المكنونة (اللاوعي) دون تنظيم منطقي ، أي تتحرر من قيود التنظيم والترتيب ، كما أنه بفضل هذه الطريقة يمكن دراسة الشخصية الإنسانية وعرضها برسم القطع الداخلي لحياتها العقلية والنفسية .(الشعور واللاشعور) (٢).

ويشترك تيار الوعي بهذه الصورة ، إذ يبنى على تداعي الخواطر وتشابكها مفتقداً المنطق والتسلسل المألوف ، فتتحدث الشخصية بطريقة التداعي الذهني والشعوري لتكشف عن طبيعتها تجاه الشخصيات الأخرى وتجاه الأحداث كما في قصة « البدوي » . هذا وقد شبه روبرت همفري قصص تيار الوعي بجبل الثلج الذي يطفو على سطح الماء ، وتيار الوعي ما هو إلا ذلك الجزء الذي يرقد تحت سطح الماء من هذا الجبل (٣) . وحتى لا يجرفنا تيار التشتت تجدر الإشارة هنا إلى أن تيار الوعي يعد أشمل من المنولوج ، أي أن المنولوج جزء من تيار الوعي ، كما أنه ليس كل تيار وعي منولوج . وما يهمنا هنا هو الالتفات إلى العلاقة بين المنولوج وبين حالة التأزم والقهر والاغتراب التي يعيشها البطل القائمة على الجدلية ، فيرتد البطل على نفسه ليعيش معها بطريقته الخاصة . كما نلمس من خلال هذه الطريقة الجديدة (المنولوج وتيار الوعي) الحس الوجودي ، والصور السريالية ، والعبثية والتعبيرية والنفسية والحلمية والكابوسية التي تسيطر على البطل ويتقوقع بداخلها وهذا ما سنراه لاحقاً .

---

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب) ط ١، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥، ص٢١٨.

(٢) محمد يوسف نجم، فن القصة، ص ٧٩ .

(٣) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، ط ٢، دار المعارف بمصر، ص ١٩ - ٢٢.

من ذلك نستطيع القول إن عالم زكريا القصصي يقوم - ببنائه - على تيار الوعي والمنولوج .

لقد استعانت الشخصيات على ذلك بلغة تتناسب ونفسيتها الممزقة السادية في كثير من الأحيان ، من ذلك «كومة لحم بائسة» ، «مخلوق ضائع في زحام مدينة كبيرة»، « عدو المدنية المجهول الذي يذرع طرقاتها كضبع جائع » .

وتكثر في قصص زكريا الألفاظ الدالة على أنماط الوحدة والغربة والعزلة والكآبة ، والشقاء ، حتى إننا لا نستطيع أن نلحظ جملة تخلو من هذه الألفاظ ، وكلها تصب في انهزام البطل أمام ذاته ومجتمعه سواء أكان هذا الالتزام مبرراً أم غير مبرر من ذلك : « وحيد ككلب الأسواق الأجرب .. يحتويني فراغ غرفتي ... سأموت .. وابتدأت أبتلع الحبوب الملساء الصغيرة وأنا أبتسم ابتسامة متشفية ... هي وحدها باستطاعتها أن تنقذني من تعاستي ... وكنت وطواطاً هرماً أعمى ، جناحاه محطمان لا أجد خبزي وفرحي » [١] .

فلا نجد دلالة توحي بها هذه الألفاظ أكثر من الإيحاء بالدونية والقزمية والحيوانية ، ففي المعجم اللغوي الخاص بزكريا تكثيف مركز على الجانب السوداوي الموغل في السوداوية، فالدمار والخراب والظلام والرماد ، والرؤوس المقطوعة ، والسحب الممزقة ، والرعد والقنابل ، والطفولة المشوهة ، عالم مخضب بالسوداوية حتى إن قراءة قصة واحدة مثل « رجل من دمشق » تغني عن بقية القصص التابعة للمجموعة الأولى .

وللجمل في قصص تامر دلالات ورموز ، تساهم مع الألفاظ السابقة في خدمة رؤية الأديب لاغتراب الفرد ، فالأشجار في الشارع « كفت عن الغناء لحظة تحلق عدد من رجال الشرطة .. حول رجل يمشي على الرصيف سيفاً هرماً » [٢] كما « هربت النجوم من سمائنا وكف الأولاد عن اللعب، وتحول غناء العصافير إلى شهيق خافت » [٣] لحظة تحلق تيمورلنك بجيوشه حول المدينة

---

(١) [صهيل الجواد] ، ص ٣٥ .
(٢) الذي احرق السفن ، ص ١٩ .
(٣) اللحى ، ص ٣١ .

، فهول القادم وشراسته أفزعت النجوم، وأوقفت الأولاد عن اللعب ، وحولت الغناء إلى شهيق . بذلك اشتركت الطبيعة والطفولة في إدراك حقيقة القادم وخطره ، لذا ينتهي دور هذين العنصرين عند هذه الجملة ويبدأ بعد ذلك السرد بتفصيل الأحداث حول موقف الناس من هذا القادم والسؤال الذي يطرح نفسه لماذا لم تصب الشمس بالذعر كغيرها من العناصر ؟ لقد تعمدتُ أنا الراوي أن تبقي الشمس مشرقة وذلك لأن الشمس التي تعتبر من أكبر المظاهر الكونية لا ينبغي لها أن تفزع لخطر قادم على أناس جهلاء ، فهم يستحقون هذه النهاية (الموت) .

وفي قصة " النابالم " تساقطت قنبلة إثر قنبلة ، دمرت المقاهي والمآذن والمدارس والمستشفيات ... وأحرقت الليل والمطر ، غير أن أحمد أمر بقذف المزيد من القنابل » [1] .

فتساقط القنابل يحمل دلالة تعبيرية احتجاجية من قبل أحمد على الواقع والمجتمع وذلك عندما أحس بقمع صاحب البناية الممارس عليه ، وكبت حريته في إحضار من يشاء إلى بيته ، فبإسقاط القنابل يسقط أحمد غضبه على شكل صورة تدميرية .

اما نعيب الغراب في « أقبل اليوم السابع » [2] ففيه دلالة تشاؤمية يحمّلها الراوي للبطل اينما حل، لذا قرر البطل الانتحار كسبيل للخلاص غير أنه راجع نفسه فترة من الزمن (المقاومة) ليجوب البلاد ، إلا أن صوت الغراب (التطير والتشاؤم) لازمه ، فيدلل زكريا بذلك على أن الفرد مطارد بشؤم لا يعرف سببه منذ ولادته .

وفي قصة « إمراة وحيدة » [3] يعلمنا الراوي بأن عزيزة تخاف القطط

---

(١) النابالم ، النابالم ، ص ٥٣ .

(٢) أقبل اليوم السابع ، ص ٣٩ .

(٣) امراة وحيدة ، ص ٣٤٣ .

السوداء ، ودلالة القط الأسود في موروثنا الشعبي تعني أن الجان متمثل في القط الأسود ، وفي هذه الجملة مفتاح القصة بأكملها فتستسلم عزيزة للعراف سعيد ، الذي يخبرها بأن مشكلتها لاتحل إلا برضى الجان عنها وبما أنها تخاف القطط السوداء لا بد لها من إطاعة العرّاف الذي أوهمها باستحضار الجان ، وتستسلم له دون مقاومة لعلمها بأن المقاومة تغضب الجان وهي تخاف من غضبهم كما تخاف القطط السوداء .

لقد أكثر زكريا من الإيحاءات والرموز في أعماله، فالنهر مثلاً يرمز للخلود ، والخلود قضية تثقل كاهل البطل المؤرق الباحث - دوماً - عن حقيقة وجوده فيقول بطل النهر ميت « آذار ، نيسان ، مايس ، الثلاثاء ، الأربعاء ، متى يتوقف هذا الركض المجنون ؟ سأدفن يوماً في حفرة ، ويظل النهر حياً ... ليتني نهر »[1] كما أن الشمس تحمل - في أكثر من موضع - دلالة الحرية .

أما في قصة « رحيل إلى البحر » فقد كثرت الإيحاءات والدلالات فحمّل زكريا دلالة البحر كل ما يقوله في مجموعاته حول فكرة الحرية المطلقة ، بطريقة فلسفية ، وحول المنشود من معرفة معنى الوجود « يا سيدي ، أعط دمي ضحكة طفل ، أعطني بحراً » ، إلاّ أن البحث عن البحر يضنيه ، « مياه البحر ستغسل الجسد ، شمس البحر ستصرع الحيوان وسيفقد الإنسان غباره ، ويصبح كما يشتهي ، طفلاً ، شاعراً، قديساً، بطلاً » [2] إلا أن هذا البحث المستميت الذي كلّفه الوقوع في المخاطر أكثر من مرّة - لايستمر طويلاً فيعود أدراجه نحو مدينته البائسة، ويبدأ البحث عن عمل (القناعة التي فرضها الاستسلام) ولو قدِّر للبطل أن يعثر على البحر لانتهت مسألة صراع البحث عن معنى الوجود ، ولقال زكريا كل ما يريد قوله ، ولما احتاج إلى كتابة المزيد من القصص .

لقد استخدم زكريا لغة الكوابيس التي تبتعد عن اللغة الواقعية لتلعب

---

(١) النهر ميت ، ص ١٠٢ .

(٢) رحيل الى البحر ، ص ٢٩٢ .

دوراً وظيفياً يظهر الواقع خارجاً على المنطق العقلاني ، فيمزج زكريا بين الشعر والحلم والرسم ويجمع بين التجريد الشعري وغرابة الحلم ، والإيحاء والرمزية ، والانتقال التدريجي من الحلم الشعري إلى حدود الكابوس كما في قصته القبو «وتغلغلت الموسيقا المرحة في الهواء الذي أستنشقه، ومن مقعدي القابع قبالة النافذة كنت أستطيع مشاهدة رؤوس أشجار عارية ، متجهة إلى السماء الصافية بصلاة خاشعة ، قالت المرأة : اسمي ماريا .. أترقص ؟

قلت : أنا لا أتقن الرقص .

وشرعت ترقص ، كان في جسدها إله راح يعبِّر عن بأسه وعجزه وخيبته الأبدية ، في رقصة متنافرة ، مع إيقاع الموسيقا العنيقة وبدت في تلك اللحظة أكثر جمالاً من سماء قرمزية كبيرة .. وتسلل إغراؤها إلى أعماقي كموجة عطر ناعمة، واستولى عليٌ حنين متوحش إلى تجرع خمور الإله المجنون المختبئ في جسدها ... ، وفجأة فوجئت بتبدل بشع ، إذ أخذ اللحم يهترئ ويتفتت ويتساقط إلى الأرض قطعاً صغيرة صفراء كريهة الرائحة ، فأذهلني هذا التحول ، وتراجعت إلى الوراء مذعوراً ، واندفعت نحو باب ففتحته بضربة من قدمي ، وانطلقت إلى الخارج تتبعني ضحكة باردة طويلة » [(١)] . هيهات لهذا البطل من خلاص يوقظهُ وينقذه من عالمه الكابوسي ، فها هي الأيدي الغريبة تتلقفه في الشارع وتجره نحو جثة يتهم بأنه قاتلها فينكر ذلك ويتساءل كيف له أن يقتل أباه » . إلا أن الصيحات الكابوسية تعلو مطالبة بشنقه ... ومن قمة التأزم يعود زكريا للواقع « وقبل أن تطلق صرخة هلع مدوية تشرق شمس كبيرة وتغدو السماء زرقاء رائعة، ويتلاشى الثلج الأسود. وفجأة يسمع صوت امرأة تناديه ، فيفتح عينيه ليجد أمه منحنية فوقه وتسأله إن كان بخير » .

إنها لحظة تحول الواقع من حال إلى حال ، تتبدل من خلالها الرقة والجمال بالبشاعة ، والألوان القرمزية بالصفراء ، والرائحة الطيبة بالكريهة .

---

(١) القبو، ص ٣٢، كما يمكن متابعة مثل هذه العوالم الكابوسية في كل من: الكنز، جوع، الهزيمة، الطفل نائم، البدوي..

ولا يقل الحلم أهمية عن العالم الكابوس ، فكلاهما لغة اللاشعور كما أن في الحلم تحقيقاً مقنعاً لرغبة مكبوتة تكمن أهميته في الكشف عن محتويات اللاشعور والرغبات المكبوتة .

يراوح زكريا بين الحلم والواقع ويتعانق الحلم مع الرمز ليشكلا عالماً خاصاً ، كما استخدم أسلوب المراوحة الذي يعد من أهم الأساليب الفنية الجديدة واستخدم زكريا الصورة الحلمية الكابوسية ، فوظف أحلام اليقظة كذلك ، مراوحاً من خلالها بين المتناقضات ، وبين الماضي والحاضر، ونستطيع اعتباره خيالاً تعويضياً يشبع - البطل - من خلاله رغباته المكبوتة (الجنس ، الجوع ، الحرية) . ويتخيل بطل " الأغنية الزرقاء الخشنة " لو أنه توِّج ملكاً على المدينة ، فماذا عساه أن يفعل؟ لقد تكشفت لنا نفسية البطل التي تعاني الكبت والحرمان من خلال هذا التخييل ، فأول ماسيحققه هو أن يشبع رغبته الجنسية بزواجه من امرأة شاهدها في الشارع ، وسوف يعطي صاحب المقهى مبلغاً ليجدد فيه مقهاه (فقر ←—— إشباع = غنى) وسيسمح له بتسميته بمقهى الملك (إثبات الوجود) وسوف يهدم المعامل، وسيجمع الآلات ويدمرها (حرية) كل هذه الرغبات مبنية على عنصر تخيلي واحد ، وهو أن يكون ملكاً (قوة) يمثل من خلالها سلطة لا تعلوها سلطة أخرى . ويكون الحلم بالغنى من أجل ألاّ يجوع الإنسان « هل سأصبح غنياً ؟ الن أجوع ؟ » (١) .

وفي « المسرات الصغيرة » يقرر البطل أن « لا بد إذن بالتمتع بمسراتي الصغيرة التي أخلقها بمفردي .. على الطاولة المجاورة يجلس رجل كهل .. لأتخيله مليونيراً متنكراً في تلك الملابس الزرية » (٢) .

وكما أن زكريا قد عبر عن مظاهر البشاعة الواقعية بأسلوب حلمي (الكابوس - اليقظة) فقد عبر بأسلوب سريالي يثير الغرابة أيضاً ، فيفقد

---

(١) الكنز ، ص ٩١ .

(٢) المسرات الصغيرة، ص ٥٦ .

المألوف قدرته الجمالية ، من خلال التوفيق بين صور متضادة ، وزعزعة الرؤى اليومية الثابتة ، لذا فقد وجد السرياليون منبعهم في اللامعقول ، والعقل الباطن بجنونه وأحلامه وهلوساته ، وهذيانه ، فغاصت في اللاوعي (١) .

ويسرد الراوي في قصة « القرصان » كيفية هجوم الخناجر على الرجل – الشرير الشقي – في آن واحد ثم تتراجع بشكل خاطف منسحبة من اللحم ، فيتدفق الدم من خمسة ثقوب ، وتمزق الخناجر اللحم » (٢) وفي « رحيل إلى البحر » يقبل رجال نحو حسن بلا رؤوس صائحين : هذا قاتل الله ، ويجرونه نحو بناية صفراء الحجارة – هكذا بدت لعيني حسن – (٣) . في هذه المراوحة بين الكابوس والواقع تدلل على أن من يفقد رأسه يفقد حواسه جميعها وبذلك تسهل قيادته لخدمة أعداء الإنسان، ويلتقي حسن في القصة نفسها برجل لايدرك عمق حبه لحبيبته، ولا يحس أنها ملك له إلا عندما يصير دمها نبيذه، عندها يشرب دمها بسعادة تجري في عروقه (٤) . ويتعمق زكريا في رسم بشاعة الواقع الذي ينتهك حرمة البشر ، إذ يرى حسن رجلاً ينتحب بحرارة ، وعندما يخلع الرجل معطفه ، يكشف عن جسد مثخن بجراح طويلة عميقة ، تطل منها رؤوس فئران ضئيلة الحجم ، فما كان من حسن إلا أن يبتعد عنه مهرولاً تحت المطر » (٥) .

إنها صورة الواقع التي عكسها زكريا من خلال العبث والسريالية واللامعقول . والكوابيس ، والفنتازيا ، والرسم ، فجمع أدواته من الواقع لكنه لم يركبها تركيباً معقولاً ، بل ركبها تركيباً غير مألوف . فكيف تنمو الفئران في جسد إنسان ما ؟ . وكيف تتحول الفتاة إلى أفعى ؟ وكيف يأكل الإنسان

(١) نعيم عطية، مؤثرات أوروبية في القصة القصيرة في السبعينات، مجلة فصول، ج ٢، ع ٤، ١٩٨٢، ص ٢١٦.

(٢) القرصان ، ص ٩٦، وانظر ايضا جنكيزخان، ص ١٠٦، والعائلة، ص ٢٦٧.

(٣) رحيل إلى البحر، ص ٢٩٣.

(٤) رحيل إلى البحر، ص ٢٩٣.

(٥) نفسها ، ص ٣٣٠ .

لحم طفل ما ؟؟. بذلك فقد تلاشى الحدود بين العالم الخارجي والداخلي للشخصيات معبراً عن اللواعج النفسية التي تؤرق الفرد ، فاتسمت بطابعها السريالي المهجن بالفنتازيا والهلوسات المرضية القائمة على التشتت والتناثر ، وافتقاد التماسك في عالم قصصي هلامي لا يكاد يبين فيه الخيط الحكائي بوضوح . لذا فهناك علاقة وثيقة بين الفنتازيا وعلم النفس ، وعلى الكاتب أن يقنعنا بأن غير المألوف هو المألوف والعكس صحيح ، وبما أن الفنتازيا خرق للقوانين الطبيعية يعكس جوانب من منطقنا أو قوانيننا المألوفة (١) فقد وظفها زكريا كي يشير إلى بطله المريض نفسياً ، لذا لا بد من التحليل النفسي – علم اللاشعور – أحياناً . وعلم اللاشعور هذا عبارة عن لغة الإنسان بما هو راغب مقابل لغته بما هو عارف ، وتمتاز الصورة النفسية بمحدودية أسبابها وفرديتها ، وتعلقها بصاحبها كما في قصة "وجه القمر" فالسبب الذي يحرك مكامن خوفها ، واضح لديها تماماً ، وهو راسٍ منذ القدم (الطفولة) مترسب في عقلها الباطن ، لا ينكشف إلا من خلال التحليل ، فسميحة فتاة بسيطة تعرضت لقمع والدها في الصغر كما تعرضت لحالة اغتصاب ، فصار مجرد التفكير بالجنس يثير أعصابها وهذا ما يفسر فشلها في زواجها فيما بعد . وعلى وقع ضربات الفأس التي تحاول اقتلاع شجرة الليمون القديمة المزروعة في باحة البيت ، تبدأ ملامح الكبت لدى سميحة بالظهور على شكل تيار الوعي والتداعيات وذكريات الطفولة ، ومع كل ضربة من ضربات الفأس تتخلص سميحة من نقطة من نقاط ضعفها، وذلك بالتناغم مع صوت المعتوه الذي يوقظ شهوتها الجنسية شيئاً فشيئاً، وبتوالي ضربات الفأس الممتزجة بصراخ المعتوه تتناغم هذه الضربات مع الضربات النفسية الداخلية عند سميحة، فكلاهما يقتلع موروث الطفولة (الشجرة التي تحمل ذكريات الطفولة (اللعب حولها) ، ونفسيتها التي باتت تتخلص من قمعها وكبتها ، كل ذلك يتم من خلال تتابع الجمل الشعرية ذات الدفقات

---

(١) ت. ي. أبتر، أدب الفنتازيا (مدخل إلى الواقع) ترجمة: صبار السعدون، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩، ص ١٠.

المتنامية والمتصاعدة في نفسيتها نحو التخلص من مرضها (الكبت) ، حتى تصل إلى مرحلة (الخلاص) تتمنى فيها أن تختلي بالمعتوه وتتجرد من ملابسها أمامه بكل شجاعة وتشبع رغبتها الجنسية المكبوتة بسادية مرعبة يتحول خلالها المعتوه « إلى طوفان من المدى ، يجتاح جسدها ممزقاً لحمها على مهل ثم يتركها وجاً لوجه مع الرعب الهرم » [1] .

ويستطيع بطل زكريا ممارسة احتجاجه على من هم أضعف منه كالمرأة أو الحيوان أو الجمادات (الدمى) .

فيوسف في قصة البدوي أحس بضآلة نفسه أمام سميرة التي تحبه لكنه لا يستطيع أن يفكر بالزواج منها لأنها ابنة رجل غني (صراع الطبقات) فما كان منه إلا أن عبر تعبيراً احتجاجياً بأن أمسك دمية وتأملها ، فطغى عليه سخط وحشي لعلمه أنه لن يكون في الأيام القادمة سوى مخلوق مهمل .. فأخرج من درج الطاولة مدية وفصل بحدها رأس الدمية . وبسبب إحساسه بالضياع وفقدان ماهية الوجود يعبر تلك التعبيرات السادية ويتصرف بعدوانية شرسة كنوع من الانتقام من الوجود (اغتصاب سميرة والهرب) .

يتضح للدارس أن معظم قصص زكريا تبدأ من لحظة معقولة ، فالشرطي يدخل المقبرة مخاطباً عمر الخيام الميت (المتهم) ، ويتحاور البطل مع والده الميت في المقبرة (القبو) . فتسير القصة من عالم المعقول إلى عالم اللامعقول . وكأنها تفيض بواقعية سحرية تراوح من خلالها في الحدث الصغير بين الواقع واللاواقع ، ونلحظ عكس ذلك في قصص أُخرى إذ يبدأ زكريا القصة من اللامعقول لتتجول الأحداث عبر الواقع المعقول ، في محاولة للانسجام معه لكنها تفشل في إيصال العالمْين معاً كما هو في «ابتسم يا وجهها المتعب» والتي يجعل فيها مسألة التنقل بين الحياة والموت مسألة إرادية بيد الفرد«ماذا سأخسر لو عدت إلى العالم » [1] .

وفي قصة "مغامرتي الأخيرة " نموذج آخر من نماذج تحطيم قواعد المعقول فيسخر من خلالها بالواقع ويتكئ على اللامعقول في بيان سخف

مـاهية الوجـود ..ويسـرد البطل حكايتـه الغـريبة بضـمـيـر المتكلم ، إذ يشـتـري بيضـتين من أحد الباعة إلا أن البيضـتين تقـعان وتتـحطمـان ، فيتشـاءم الرجل الجـائع ويخـرج من البـيـضـتين منكر ونكيـر (تراث ديني) اللذان يبـادران بالاعتذار للبطل الجائع بأنهما قدما خطأ إليه، إلا أن البطل يقرر أن البائع قد غشـه ، فماذا يفيده الخطأ في حين خسر البيضتين ، ويذهب إلى البائع ليجده قد مات . وفـي سيـارة الإسـعـاف يدور حـوار بين الميت والبطل الذي يصـرّ على استرداد نقوده وعندما لا يجد تجاوباً يلقي بالجثة من السيارة ويتمدد مكانها ليجد نفسـه بعد ذلك ممدداً في مكان مظلم (القبر) ويلتقي مـرّة أخرى بمنكر ونكيـر . وتبلغ السـخرية من الحياة والموت حدّها عندما يتعاقد (البطل الميت) مع الجرذان بأن يعطيها أطرافه مقابل أن تحضـر له راديو ..[1]. وهكذا ومن خلال هذه الصياغات المليئة بالإيحاء والعبث واللامعقولية استطاع زكريا أن يتجاوز القصة التقليدية إلى القصة التعبيرية .

لقد كثرت الأنماط اللغوية السردية التي استـخدمها تامر في لغتـه إذ أسهمت مـجتمعة في تشكيل عالم القصة وفي تحقيق بنيتها الدلالية ومن أبرز هذه الأنماط : السـرد الوصـفي الذي يعتـمـد أسلوب الرسم والفن التـشكيلي فـتتـلاحم هواجس النفس ، ومـلامح الحيـاة ، مع مناظر الطبيـعـة وحـركاتـهـا لدرجة أنه يمزج بين المشـهد الطبيعي والحدث ، ويحول الحركة من فعل الحدث إلى المشـهد المتعدد الألوان ، ذات الدلالات المختلفة والتي تعكس بدورها وقع كل لون على نفسية البطل ، فحياة الكادحين والمدن الممزقة هي المعادل الموضوعي لتمزق البطل الداخلي ، فلا يرى ما يراه الناس ولا يستطيع الناس أن يروا مـا يراه ، وكأننا بزكريا تامر رسـام مبدع يتقن رسم المناظر الطبيعية كما يتقن مزج الألوان معاً ، فيخرج بلوحة بديعة .

وفي حالة من هدوء نفس البطل ووداعته نرى اللوحات اللغوية هادئة بديعة إيجـابية أيضـاً « وجـه القـمـر يـحتضـنه شـعـر أسـود مـتـهـدل بفوضـى ، عـينان

(١) مغامرتي الأخيرة، النمور، ص ١٣٤، وانظر أيضا السجن، والصقر، والحفرة.

خضراوان » [1] . وشاهد أحمد في « سيرحل الدخان » « الصيف ، وكان طفلاً ذهبي الشعر والوجه ، يلعب على شاطئ رملي » [2] .

وإذا اسودت الأشياء بنظر البطل فإنها تنعكس سلبياً على اللوحات اللغوية ، فتأتي مشوهة سوداء « وأهبُّ واقفاً بحركة مباغتة ، ويبدو الحقل بعيني رقعة سوداء كبيرة تترنح في أرجائها وحشة مقبرة قديمة مهجورة ، ويغدو الهواء مفعماً بنتانة ، لا أدري من أين أتت ، ويطلق كلب قابع في مكان ما نباحاً طويلاً ممطوطاً » [3] .

كما « وقف القرصان طويلاً أمام مرآة قابعة في واجهة إحدى المحلات، وشاهد في المرآة رجلاً أصفر الوجه ينتحب ، في عينيه فقراء الأرض كلهم ، وخيل إلى القرصان أنه يرى هذا الرجل لأول مرّة ، ثم توهم خلال لحظات أنه أبصره » [4] لقد تعرض القرصان لثلاث حالات أولها فعل المشاهدة (شاهد) ، والمشاهدة عادة هي عين الحقيقة ، وثانيها الخيال « خيِّل إلى » فقد خيِّل إليه أنه يرى تلك الحقيقة ، وثالثها الوهم « توهم » والوهم أضعف من الخيال ، فربما يكون قد شاهد هذه الحقيقة (الوجه الأصفر) ، وربما لا يكون قد شاهدها وباجتماع المشاهدة الفعلية مع التخيل مقابل التوهم ترجح الرؤية على عدمها، وبذلك ينسى القرصان نفسه في لحظة من لحظات الجوع ، وربما في مرّة أخرى يشاهد مخلوقاً آخر .

ليس هذا فحسب بل برع زكريا في استنطاق الطبيعة وجعلها تساهم في رسم الملامح النفسية للشخصية الممزقة ، ويبرز ذلك في معظم بدايات قصصه إذ يصور الطبيعة والمدينة وارتباطهما بالشخصيات « الأشجار

(١) الأغنية الزرقاء الخشنة، ص ١٣.
(٢) سيرحل الدخان، ص ٦٤.
(٣) الرجل الزنجي، ص ٢٦ - ٢٧.
(٤) القرصان، ص ٩١.

الخضراء في الشارع ، كفت عن الغناء لحظة تحلق عدد من رجال الشرطة المتجهمي الوجوه حول رجل يمشي على الرصيف سيفاً هرماً » [1]

كما جاءت اللغة الوصفية في قالب يحمل الصورة الكابوسية المرعبة في ثناياه ، فيرسم الاستغاثة القادمة ليلاً إلى دمشق بصورة مهشمة « أقبلت الاستغاثة ليلاً الى دمشق النائمة طفلة مقطوعة الرأس واليدين وتراباً يحترق، وطيوراً تودع أجنحتها السماء والأشجار »[2] .

ويوظف زكريا المحسوسات المختلفة لرسم اللوحة السردية، فالأصوات والروائح والألوان ، كلها أشكال ساهمت في التعبير عن الذات المبعثرة ، والمتشظية لإنسان زكريا في اغترابه .

ومن الأمثلة على اجتماع اللون والرائحة في سرد وصفي واحد قول ليلى لأحمد في قصة " النابالم" « سيموتون موتاً بطيئاً ، ليتك تبصرهم يا أحمد ، ليسوا بشراً ، كتل لحم محترقة سوداء ، لها رائحة لن تنساها حتى بعد أن تموت »[3] .

ويحمل اللونان الأصفر والأسود دلالات عدة عند زكريا ، فهما يرادفان كل حالات اليأس ، والقنوط ، والانهزام النفسي « ... كل شيء أسود ... وبلهفة يمزق الجرح ضماده الأصفر ليستقبل حشداً من قبلات الموتى » [4] ، كما يغدو لون الثلج بعيني بطل زكريا أسود (إسقاطات نفسية) والسماء سوداء ... حتى أن اللون الأبيض قد فقد إيحاءهُ الصافي في كثير من الأحيان فيحمل دلالة سلبية عندما يصف الميت الذي يرتدي الملابس البيضاء والشرطة الذين يرتدون اللون الأبيض في قصة " السجن " ، والحلاق الذي يقطع رأس الرجل ذي الأسنان المنخورة يرتدي اللون الأبيض أيضاً [5] .

(١) الذي احرق السفن ، ص ١٩ .
(٢) الاستغاثة ، ص ١٤١ .
(٣) النابالم ، النابالم ، ص ٤٧ .
(٤) صهيل الجواد الابيض، ص ٤٢، وانظر ايضا ثلج آخر الليل، ص ١١
(٥) في الصحراء ، ص ١٧٩ .

ونكاد لا نجد لوناً يحمل شفافية وأملاً حقيقياً مثلما هو اللون الأخضر. كما في قصة " الأطفال " و " خضراء " .

ويكثر زكريا من التشبيهات فلا تكاد تخلو فقرة من فقرات قصصه إلا وتضم تشبيهاً أو أكثر كيف لا واللغة الشعرية التي استخدمها زكريا في أعماله تعتمد أسلوب تكثيف العبارة فاستخدم التشبيه البليغ كثيراً « وجهها هديل حمامة ، فمها قرنفل مرتجف » [١] « وكان فم المرأة عنباً فجأ أحمر » [٢] . واختزل بالتشبيه وصفاً طويلاً « فيرتمي أحمد على الجثة التي فقدت صوتها حتى الأبد ، وينتحب كمومس » [٣] « وتطلعت خلفي فشاهدت البناية الصفراء وكانت كحيوان مفترس » [٤] .

ويجد زكريا -أحيانا- نفسه منسجماً في السرد، فيطيل بالمشبه به على حساب المشبه ومن ذلك : « وكان ثمة امرأة تغني ... صوتها مدينة صفراء ، تسافر إليها شمس ناعمة الضوء ، وسماء زرقاء ، وعصافير تبحث عن ربيع لا يرحل ، وأصداء أجراس عذبة الإيقاع عبر سهوب شديدة الحزن » [٥] و« الليل أفعى تزحف متغلغلة في صميم العالم » [٦] .

نلاحظ أنه قد سخَّر الأشياء المادية كالحراب الصدئة ، والحيوانية كالأفعى والكلب ، عندما يشغل بالحديث عن الانسان الممزق كنوع من توظيف المناسب لهذا المقام فالإنسان المهزوم لا يختلف عن الحيوان أو الأشياء الصدئة التي لا أهمية لها . بينما نجده يستخدم التشبيهات المستمدة من الطبيعة كالقرنفل والعنب والبحر عند الحديث عن المرأة التي كانت تعد - أحياناً -

(١) قرنفلة للإسفلت المتعب، ص ١٠٦ .
(٢) أقبل اليوم السابع، ص ٤٠ .
(٣) الكنز ، ص ٩٣ ، وانظر النهر ميت ، ص ٩٨ ، والنهر ، ص ٦٦
(٤) رحيل الى البحر ، ص ٣٠٣ .
(٥) قرنفلة للإسفلت المتعب، ص ١٠٤ .
(٦) ثلج آخر الليل ، ص ١٥ .

العنصر المضيء في حياة البطل والعنصر الذي يزداد بهاءً لو قدر له الخلاص (فهو – دائماً – مذبوح مغتصب) .

فكل مستوى بنائي يكون له لغة خاصة به تعبر عنه بصدق ، وتوحي – من خلاله – بكل ما يريد زكريا قوله .

لقد استخدم زكريا تامر الثنائيات اللغوية القائمة على المتضادات في لغة الشخوص وفي الأحداث ، ونستطيع القول أن التضاد اللغوي نتيجة حتمية لإدراك التضاد بين الخارج الموضوعي والداخل النفسي على السواء ، وتجتمع هذه الثنائيات لتشكل عالم القصة المتمازج المتماسك دون أي تناقض . ومن تلك الثنائيات : الغربة والانتماء، إذ كثر ظهورها في أعماله وتمازجت تمازجاً يخدم البناء العام، من ذلك « ولم تمض سوى لحظات حتى كنت أنحدر الى أسفل، وحينما صفقت الباب خلفي شعرت بطمأنينة غريبة، غير أني اكتأبت بعض الشيء إذ وجدت أمي ما تزال ساهرة تنتظرني » [(١)] فعلى الرغم من أن مكانه الخاص به لا يتجاوز القبو ، الا أنه يشعر بطمأنينة خاصة كان قد فقدها خارج القبو ، حتى إنه تخلص من أحساسه بالغربة .

وكثر الحديث عن ثنائية الغنى والفقر ، فطرحها زكريا على شكل قضية اجتماعية هامة جداً ممثلة بالسؤال التالي : لماذا لا يتزوج الفقير من الغنية ؟ ونجد هذا التساؤل في كل من "سيرحل الدخان" و " البدوي" ، و " الليل" . أما ثنائية اللذة والعذاب فقد شاعت في الأعمال لتعبر عن سادية الأبطال الذين لجأوا الى هذه الطريق بعد أن تصدى لهم المجتمع وحرمهم من حرياتهم كما في " الشنفرى" ، ومن الثنائيات أيضاً، ثنائية الحب والاضطهاد « أبي رجل هرم يحب أشجار الزيتون ، ومن غصن شجرة الزيتون تدلى مشنوقاً» [(٢)] وفي قصة الحب « أطلقت صفارات الإنذار صراخها الممطوط الحاد ، فأطفأت المدينة أضواءها محاولة خنق شهقة ذعر ، وتعانق بلهفة رجل وامرأة مستلقيين

---

(١) القبو ، ص ٣١ .

(٢) القرصان ، ص ٨٧ .

على سرير ضيق » [1] . ومن ثنائية الجمال والقبح أيضاً « طفلي صغير لم يتكلم بعد ، كانٍ جميلاً ، ولكم كان قبيحاً وبشعاً لحظة رأيته مذبوح العنق» [2]، فسرُ الجمال لم يطل لأن لحظة الاغتيال تنتظر بلهفة ، وحب الرجل لأغصان الزيتون لم يمنعها من أن تكون سبب حتفه ، ففي هذه المفارقات العجيبة نفس لغوي جميل جداً . يختصر كلاماً سردياً كثيراً لا ضرورة له في جو التكثيف الشعري الذي يلجأ إليه تامر .

ومن ثنائيات الواقع والحلم ، هرب القط من واقعه المزري وجوعه المزمن نحو الحلم بأن يقبض على عصفور مسكين فيغرس أسنانه الصغيرة الحادة في عنقه ممزقاً حنجرته العفنة » [3] .

ومن أكثر الثنائيات سخرية وبشاعة ثنائية الرومانسية والشراسة كما في قصة " الجريمة" إذ يحز الجلاد بنصل المدية عنق سليمان الحلبي بينما ذهنه مشغول بالبيت الذي ينتظر العودة إليه بفارغ الصبر وذلك حتى يقرأ قليلاً من الشعر » [4] إنها مفارقة عجيبة تطرح بلغة شعرية مكثفة وأسلوب ساخر ، سذاجة الواقع ومهانة الفرد الذي يعذب دون ذنب .

وتطرح لغة زكريا – بطريقة إيحائية – الحاجة الى السعادة المفقودة عبر القبض على القائم (الشقاء) ومن خلال تقديم الغائب بوصفه أنشودة الروح التي لم تفن ولن تفنى في مثل هذا الواقع .

أما عن اللغة المشبعة بالإيحاءات التراثية فقد أفاد منها زكريا إفادة جيدة فعبر من خلال الأمثال والمأثورات الشعبية والصور والطقوس الدينية والأغاني واللغة الثالثة (الوسطى) الشيء الكثير، فكثر استخدام الأمثال

(١) الحب ، دمشق ، ص ٦٩ .
(٢) القرصان ، ص ٩٧ .
(٣) ثلج آخر الليل ، ص ٨ .
(٤) الجـريمة ، ص ٣٨ .

الشعبية في المجموعتين الأخيرتين (دمشق الحرائق ، والنمور) وذلك لأن هاتين المجموعتين تناولتا قضايا من المجتمع المحلي والعربي ومن الأمثلة التي جاءت على لسان الشخصيات الشعبية (الثانوية) قول أحدهم في قصة « يا أيها الكرز المنسي » : « إذن عمر القاسم صار وزيراً فسبحان من يعطي دون أن يسأل وصدق من قال إن من جدّ وجد » [1]. وقول أحدهم في قصة «رجل غاضب» «جبان حي أفضل من شجاع ميت » [2] . وورد في « الخراف » « إن الوردة تلد شوكة »[3] كما يقول أبو سميرة في «السهرة» « العين بصيرة واليد قصيرة » [4] .

لم يغفل زكريا مناسبة اللغة لكل شخصية من شخصيات العمل ، فلجأ الى اللغة الثالثة التي تقع بين العامية والفصحى والتي تمتاز بفصاحة المفردات والإعراب ودلالة مفردات الجمل الا أنها تقترب من الاستعمال العامي إذا قرئت بتسكين أواخر كلماتها» [5] مع العلم أن تركيب الجملة ودلالة المفردات توحيان بالعامية أكثر لشيوع استخدامها في العامية لا الفصيحة . مثال ذلك « صار وجهه كالليمونة » [6] وصراخ الأم بوجه ابنها محمد المشاكس « الله لا يكبرك » [7].

وظهرت كذلك التعبيرات الشعبية التي تقرب العامية لتدلل على مستوى الشخصية الفكري ، وغالباً ما يستخدمها العامة في لغتهم من مثل قول والد يوسف له مؤنباً إياه على كسله وخموله «هل تكسر حجارة في

---

(١) يا أيها الكرز المنسي ، ص ٣٠ .
(٢) رجل غاضب ، دمشق ، ص ١٠٨ .
(٣) الخراف ، ص ١١٠ .
(٤) السهرة ، ص ٧٤ ، وانظر ايضا « في الصحراء »، ص ١٨١ .
(٥) د. يوسف نوفل ، قضايا الفن القصصي ، ط ١ (د . ن) ١٩٧٧ ، ص ٣٤ .
(٦) الرواية السوداء ، ص ١٢٥ .
(٧) يوسف ، يوسف الصغير الهالك ، النمور ، ص ٢٠ وانظر: العائلة، ص ٢٦٩، البستان، ص ١٢.

النهار»[1] ، وقوله وهو في حالة نزق من هرب ابنته «آه يا ربي ... ما الذي فعلته حتى تفضحني في آخر عمري »[2] كما يقسم الشاهد ذو اللحية الطويلة أنه سمع بأذنيه اللتين سيأكلهما الدود بعد موته ... أنه سمع المتهم يمجد الخمرة [3].

ويشتم كل من صياح وقاسم غسان بشتيمة تعد من أقبح الشتائم الشعبية وأكثرها إهانة للرجل الا وهي نعته بأنه امرأة ويطلق هذا النعت في موقف الشجاعة والجبن فيقول صياح : «أرأيت إنه امرأة ولو كان رجلاً لما سكت »[4] .

ولم تخل قصص زكريا من التضمينات الثقافية ، فظهرت ثقافة القاص في لغته على لسان شخصياته البرجوازية إذ تعتبر هذه الشخصيات الكتاب خير صديق ، وترى في الموسيقا عالماً يفوق - رقة وعذوبة وصفاء - عالم البشر، فحسن في «رحيل إلى البحر». مولع بروايات أرسين لوبين [5]. ويظهر بطل قصة " قرنفلة للإسفلت المتعب " ثقافته الأجنبية الواسعة عندما يورد في حديثه - متفلسفاً - أسماء أشهر الأدباء العالميين وذلك ليدلل على سعة اطلاعه فيقول : «كلنا مجانين ... ديستوفسكي مجنون ... سارتر أبله لا يحب الشمس رامبو ولد غير مهذب ... تشايكوفسكي ضفدع حزين ، لوركا بلبل أسود .. كافكا صرصار من حجر جيمس ماسون طبل ... » ويعقب صديقه على هذا العبث قائلاً « كلنا طبول ممزقة فقدت حتى الصوت الأجوف ، ما الفائدة من الوقوف تحت الشمس ؟ »[6] .

وتكثر كذلك الإيحاءات الفلسفية التي يسوقها الأبطال مشيرين بذلك

---

(١) ثلج آخر الليل ، ص ١٠ .
(٢) نفسها ، ص ١١ .
(٣) المتهم ، ص ٢٨ .
(٤) الراية السوداء ، ص ١٢٣ .
(٥) رحيل الي البحر ، ص ٢٨٢ .
(٦) قرنفلة للإسفلت المتعب ، ص ١٠٨ .

إلى وضاعة الواقع وسعة اطلاعهم ، يقول الرجل الزنجي معلقاً على المارة في الشارع « أحذية اسمها الرؤوس »[1] .

ونظراً لسعة اطلاع زكريا وثقافته المتنوعة فقد ظهرت التضمينات القرآنية والنبوية والتي غالباً ما وظفها على لسان الشخصيات الثانوية في مواجهة البطل المأزوم من ذلك : رؤية يوسف في المنام سبع بقرات عجاف ذات خوار حزين ، ترعى في حقل بلا عشب[2]. ويستشهد والد البطل في قصة "الصقر" مرغِّباً ابنه في الزواج «الأبناء زينة الحياة الدنيا»[3]، وقول الشيخ محمد «لا مهرب من الموت وأنا اليوم بلغت من العمر عتيا»[4]، وقول القاضي في قصة " المتهم" « الله أكبر لقد زهق الباطل وانتصر الحق »[5] .

فالقاضي المكلف بقمع الفرد لا يكتفي بقمعه شخصياً بل يستعين على ذلك بالموروث الديني الذي أصبح كالكابوس المسلط على رقاب أبطال زكريا .

---

(١) الرجل الزنجي ، ص ٢٠ .
(٢) ثلج آخر الليل ، ص ١٥ .
(٣) الصقر ، ص ١٤ .
(٤) الخراف ، ص ١١٢ .
(٥) المتهم ، ص ٢٧ .

الزمان و المكان

المكان

بما أن الشخصيات والأحداث واللغة تُعد عناصر حيوية في بناء العمل الفني (الرواية والقصة) ، فإن للمكان دوراً هاماً في هذا البناء إذ يُعد العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل بعضها ببعض ، كما يُعد الأرضية التي تتحرك عليها الأحداث . لأن الصراع في العمل الفني بين الشخصيات لا يحدث في الفراغ ، بل يحفه زمان ومكان محددين .

لقد ظهر المكان في الأعمال الروائية من خلال وجهة نظر شخصية معينة أو من خلال وجهة نظر الراوي ، إذ يبدو المكان – سواء أكان واقعياً أم خيالياً – مرتبطاً بل مندمجاً بالشخصيات كارتباطه بالحدث أو بجريان الزمن[1] فيتجاوز قيمته كإطار جغرافي صرف ليدخل في جدلية مع الأشخاص ونفسياتهم ، والأحداث ودلالاتها ، فيكون وصف الطبيعة والمنازل والأثاث ، وسيلة لرسم الشخصيات وحالاتها النفسية . بذلك يصبح المكان عنصراً بنائياً ودلالياً في القصص ، مساهماً في تحديد طباع الشخصيات وأمزجتهم[2] . كما يحمل أبعاداً سياسية واجتماعية ، ويحمل رؤية الكاتب ووجهة نظر الشخصيات .

وكما يرى رولان بورنوف بأن الكاتب يزودنا بحد أدنى من الإشارات الجغرافية سواء أكانت هذه الإشارات مجرد نقاط استرشاد لإطلاق خيال القارىء أم استكشافات منهجية للأمكنة [3] ، فإن المكان الذي نتناوله موجود في العمل سواء ظهر أم لم يظهر سُمي أم لم يسمَّ ، فمدينة دمشق مثلاً تمثل

(١) رولان بورنوف ، عالم الرواية ، ص ٩٨ – ١٠٥ .

(٢) ليلى درغوث ، المكان والزمان في يوميات نائب في الأرياف ، مجلة الحياة الثقافية، ع ٥٨، ١٩٩٠م، ص ٤٤.

(٣) عالم الرواية ، ص ٩٢ .

المكان القصصي العام لزكريا تامر ، كما أنها نموذج لمدن كثيرة متشابهة في الظروف والأحوال . فعلى الرغم من أن القصص تناقش قضية الفرد المهزوم الذي يعيش في كل زمان ومكان – وهذا ما يفسر عدم تسمية الأماكن تقريباً – إلا أن الملامح العامة تكاد تنطق بخصوصية المكان ، فالنهر في قصة "النهر" يحمل ملامح نهر بردى ، والزقاق الضيقة في " الراية السوداء " تحمل ملامح الأحياء الشعبية الدمشقية هذا عدا عن إطلاق المسميات صراحة في أكثر من موضع .كما أن الباب القديم في قصة " الباب القديم" كان – فيما مضى – قسماً من سور حجري شاهق يطوق منازل المدينة ويحميها من الأعداء ، غير أن السور تهدّم ولم يبق منه سوى أطلال مبعثرة [1] ونكاد نلمس ملامح السور بسور دمشق الذي كان يحيط بها قديماً إلا أن الزمان قد عفا عليه وفُتحت أبواب المدينة -كما يرى زكريا – دلالة استباحة حرماتها بعد أن كانت الطبيعية حصينة (بعد سياسي).

ويقول بطل زكريا في موضع آخر: « مدينتي كانت في الايام القديمة زهرة من ازهار الياسمين المغروس بكثرة في باحات بيوتها » [2] ونحن نعلم ان سمات البيوت الشامية وجود الباحات الداخلية المزروعة بالأزهار. هذا بالاضافة الى العديد من القصص التي ورد اسم دمشق صريحا فيها، منها: التراب لنا... وللطيور السماء، الاستغاثة، السهرة.

اما عن الظواهر المكانية التي اتكأ عليها زكريا في بنائه القصصي، فقد جاءت تتناسب وطبيعة الشخصية المحورية (الفرد المهزوم) السائرة بلا هدف في كثير من الاحيان، كالشارع، والمقهى، والزنزانة، والغرفة الموحشة، والقبو المظلم، والسينما، والخمارة، والمعمل، والمطعم، وبعض الظواهر الطبيعية كالأرض الخضراء ، والبستان، والبحر، والنهر.. وجميع ما ذكر نستطيع أن

(١) الباب القديم ، ص ٢٥ .

(٢) رحيل الى البحر ، ص ٣٤٠ .

نطلق عليه (المكان المعادي) كما وصفه غالب هلسا[1] لأنها تشترك جميعاً في ممارسة القمع ، والعداء على البطل ، وتعكس وجهة نظر الكاتب في الحياة والوجود .

والسؤال الذي يطرح نفسه كيف يرى تامر أمكنته ؟ وكيف يصفها ؟

الشارع :

إن جذور المكان تنبعث من الحي الشعبي الدمشقي وتنطلق باتجاه الشوارع العريضة حيث المباني الضخمة ، والإعلانات المضيئة ، وسكك الحديد وغيرها من مظاهر الحضارة والمدنيّة . وقد كانت الأزقة الضيقة والشوارع المقفرة هي المسرح الصغير الذي حمل بين جنباته البطل المأزوم ، فعكس ضيق المكان نفسية البطل المنكسرة المتقوقعة على نفسها . والمكان الخانق يسيطر على الأعمال ، وهو بدوره يُنمّي الكراهية والتمرد في قلب الشخصية ، فبين ضيق الأزقة وفساحة الشوارع عالم من التضاد يُبنى على علاقة جدلية إذ تجره قدماه حيناً نحو الشوارع العريضة بعد أن عافت نفسه الشوارع الضيقة (الاختناق ــــ المكان الواسع = حرية) .

ويحمل بذلك - هذا النمط من الامكنة - بُعداً فلسفياً يتجاوز التأثير النفسي ليعبر عن القلق البشري أمام العالم الذي لا يجد فيه البطل مكاناً له ولأمثاله ، فيبتلعهم العالم ويضللهم ، ولا يحققون الحرية التي ينشدون « وجرتني قدماي بعد قليل نحو شارع متخم بالضوضاء وهناك أحسست بأني قد غدوت شيئاً ما كريهاً لا طفولة له » [2] فالشارع عند أبطال زكريا هو العالم الخارجي الذي يعادل عالمه الداخلي القابع في القبو ، أو القبر ، أو الغرفة ، أو الزنزانة ، كما يعد مرفأ الحرية المضلل ، والذي يتكىء على الحلم للخلاص أو ملء الفراغ . لقد قلنا إن جميع الظواهر المكانية تشكل المكان المعادي للبطل ،

---

(١) دلالة المكان في قصص زكريا تامر، ص ١٢١ .

(٢) ابتسم يا وجهها المتعب ، ص ٤٦ .

ودليل ذلك أن أبا فهد يلقى مصرعه في شارع الأزقة الضيقة على يد شاب سكران وذلك عندما حاول أن يتخلص من فقره بأن حلم بالخروف (ابن ملك الجان) . كما أن قصة " الكنز " تُظهر لنا حقيقة المكان - الحلم الذي يتحول إلى عدو شرس لا يفتأ يقضي على البطل . ويلقى أحمد مصيره في الشارع إثر حلمه بالغنى (الكنز المدفون أسفل شجرة الليمون في باحة البيت) فتصدمه سيارة وهو غارق في أحلامه . وبذلك يكون المكان قد عبّر عن عدائه للفرد عداء مطلقاً .

ولا يفوتنا القول إن صراعاً ينشأ حال خروج البطل من الأزقة الضيقة متوجهاً نحو الشوارع العريضة المكتظة . فالبطل الذي يخرج منتشياً مسرعاً نحو الشوارع العريضة سرعان ما يعود لها منكسراً مهشماً بسبب قسوة المكان - الحلم ، كما في قصة " البدوي" و "قرنفلة للإسفلت المتعب" و "في ليلة من الليالي" و " النار والماء" . والسؤال الذي يطرح نفسه هل يعود البطل المأزوم منكسراً من الشوارع العريضة فقط ؟ أم أن الشوارع الضيقة تفعل الفعل نفسه ؟

من خلال استعراضنا للنماذج القصصية وجدنا أن بطل زكريا إنسان مهزوم - ومحكوم عليه بالانهزام - على الرغم من محاولاته الانفلات من قيود واقعه ، حتى إن هذه الشوارع والأزقة الضيقة لا تمنحه الأمان المرجو ، فغسان الذي ينأى رويداً رويداً عن الشوارع العريضة ، ومبانيها الحجرية ، ويسير بين الأزقة الضيقة الخاوية قاصداً بيته ، يواجه مصيره على يدي أبناء حارته (صياح وقاسم) اللذين يتحرشان به بذلك تكون مجرد حركة البطل خلال كل من المكان المفارق للذات (الشوارع العريضة) ، والمكان الموافق للذات - غالباً - (الشوارع الضيقة) دليلاً على نهايته وكآبته واغترابه .

القبو المظلم والغرفة الموحشة :

إن المكان الخاص بالبطل ، الذي يأوي إليه بعد رحلة التسكع في الشوارع عبارة عن قبو مظلم أو غرفة وحيدة موحشة ، ولم نلمس أن بطل

زكريا يعود آخر النهار متعباً إلى بيت وثير، كما لم يأل جهداً في استخدام الكلمات التي توضح مستواه المعيشي الرث (غرفة وحيدة مظلمة ، تفتقر لكل مظاهر الحياة سوى السرير ، وبعض الأقداح وكسر الخبز) .

وقد صوره زكريا كذلك كي يبعد احتمالية الأمل في نفوس القراء من أن بطله يعاني الصراع خارج البيت فقط ، بل صوره كذلك ليدلل على ضيق العالم وضيق الأفق الذي يعيش فيه فرد مثل بطل زكريا . فيجسد القبو في قصة " البدوي" مظاهر الحرمان المختلفة (الطعام ، المرأة ، السجائر) ولا يتمتع إلا بنافذة صغيرة تطل على حديقة البناية ، ولا ندري ربما أبقى زكريا على هذه النافذة كي يحاول الفرد من خلالها إحداث توازن بين عالمه المزري وكآبته ، وبين عالم الطبيعة الجميل ، وذلك حتى يحافظ على أدنى درجات وجوده فالحديقة عبارة عن بصيص من النور الذي يستطيع الفرد من خلاله إحداث توازن . كما أن أحمد في قصة " النابالم " كان قد أحضر حبيبته ليلى إلى غرفته كنوع من إحداث التوازن بين الكآبة التي تخلفها الغرفة والعذوبة التي تخلفها ليلى .

ويتصارع العالم المتضاد بين جنبات غرفة الرجل الوحيد أو قبوه ، فعلى الرغم من ضيقها إلا انها تتسع لتشمل العالم الداخلي للبطل فبين عذوبة الربيع وتوحش النمر الجائع عالم مخيف مرعب ، يقود نحو الهلاك أو التحول إلى العالم الحيواني .

وعلى الرغم من محاولة إقناع الذات بطمأنينة مستعارة في المكان الخاص بالبطل إلا أنه يقف على علاقة التضاد بين العالم الداخلي والعالم الذي يجثم فوقه « إني أعيش في هذا القبو ... العالم يجثم فوقي ، إني سأظل حتى النهاية في قعر المدينة»(١)، بذلك تتعمق روح الاغتراب التي خلّتها الفجوة الكبيرة بين عالم البنايات الضخمة والقبو ، فيعود إلى غرفته دون حنين بعد أن تشرد طوال ساعات عبر الشوارع .

---

(١) القبو، ص ٣١.

المقـهى :

إنه القضـيب الثـاني في صليب مـدينة أبطال زكريا «مدينتي صليبها مقـهى وشارع» لقد ظهر المقهى في عدد لا بأس به من القصص ، فكان دوماً ملاذ البطل وأمثاله من مشردي المدن وعمال المصانع ، فالمقهى مكان متحرك مفـتوح مـؤقت يوحي بعـدم الاسـتقـرار ، والبطل في جلوسه فيه ، يشاهد الرائحين والغـادين ويسـتـمع إلى ثرثرات هنا وهناك ويتـمـعّن بأنماط الناس فاحصـاً ومنتـقداً إياهم . كمـا أن المقـهى هو المكان الوحيد الذي يشكو له بصمت المهزوم وانكساره .

وتلخص قصة " الأغنية الزرقاء الخشنة " سمات المقهى بأن رواده عمال يشتغلون في المصانع القريبة ، وفلاحون وبائعون متجولون ، . . . يجلسون جميعاً باسترخاء ، يحتسون الشاي على مهل ويثرثرون دون أن يكون بينهم أي معرفة سابقة [1] وكـأن كل واحـد منـهم لايجد متنفساً لنفـسه إلا في المقـهى، فيثرثر حتى يحس أنه مـا زال موجوداً على قيد الحياة . حتى إن المقهى في إحدى القصص التي لا حياة لبطلها سوى الجلوس في المقهى ومراقبة الناس ليتحول إلى قبره فيما بعد ويصبح عيناً للشرطة على رواده المساكين [2] ، بذلك لايستطيع زكريا التخلص من شدة القمع السياسي الواقع على أبطاله حتى في المقهى (المكان الذي يفترض أنه مكان الراحة والاسترخاء) .

ويعد المقهى هو المكان الوحيد الذي يستطيع البطل من خلاله التواصل الصامت مع الناس ، كما في " الرجل الزنجي" و " البدوي" و " القبو" .

ويكاد يشترك المطعم مع المقهى في كونه المكان الذي لا تواصل فيه إلا مع الطعام الرخيص بينما يكتفي بمراقبة الناس من خلاله . وقد تعرض البطل في بعض القصص إلى ولوج مطاعم الأغنياء إلا أنه لم يستطع استيعاب هذا

---

(١) الأغنية الزرقاء الخشنة، ص ٩.

(٢) ملخص ما جرى لمحمد المحمودي، النمور، ص ٨٣.

العالم الذي يراه عبارة عن جرذان كبيرة تأكل بنهم ، فبذلك عكس مستوى المكان نفسية البطل ووجهة نظره به .

ولأن البطل لا ينتمي إلى عائلة - وإن كان كذلك فإنه يرحل مبتعداً عنها - يجد نفسه في خضم وحدته مضطراً للجوء إلى المطاعم كي يتناول طعامه بسرعة ويخرج إلى الشوارع . ولذا فلا معنى لهذا سوى أنه مصدر إشباع الجوع والذي غالباً لا يُشبع لأن المطعم بات يساعد العوامل الأخرى في ضياع الفرد .

الزنـزانـة:

لم تكن الزنزانة اقل حظاً من الظواهر المكانية الأخرى التي ساهمت في اغتيال الفرد، فواحد مثل بطل زكَريا لابد وأن يصدف في طريقه المتعثرة قمعاً كثيراً يلزمه الزنزانة التي لانوافذ لها كما في قصة " النهر" ، وذلك زيادة من تامر في تصوير مظاهر القمع السياسي الشرسة التي لا تترك منفذاً واحداً للفرد ليطل من خلاله على العالم الخارجي . وتكون الزنزانة نموذجاً مكانياً يساعد على عزل الفرد وسحقه وتحويله إلى حيوان ضعيف .

وتتجسد الحديقة الجميلة في قصة " البستان " ، حباً صادقاً أمام سميحة وسليمان اللذين يحلمان ببيت صغير محاط ببستان كالذي يقفان فيه، وما أن يشرعا في التأمل حتى يغتال البستان - ممثلاً بعدد من الرجال - حبهم وفرحتهم وشرفهم ، بذلك تكون الطبيعة قد حطمت أحلام الفرد وقيدت تطلعاته لا بل اغتالتها ، وكأنها تقول له : لا يحق لك أن تحلم برومانسية بين أحضان الطبيعة الخضراء .

ولم تكتف الطبيعة الخضراء بعدائها للفرد بل اعتبر زكريا تامر أن الصحراء (رمز الجفاف) تساهم أيضاً بجزء من هذا العداء . فيحاول البطل أن يتوحد مع البحر الذي يكمن خلفها إلا أنه يجهد بحثاً عبر الصحراء الخاوية (الوضع الراهن) ولا يعثر على البحر رمز الأمل ، فلا تكتفي الصحراء بذلك بل تسلمه للسلب وقُطّاع الطرق .

لقد حاول زكريا أن يجسد البعد النفسي للمكان ، فمن خلاله نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه ، وطريقة حياتهم ، كما أن تطور الحالة النفسية – تأزماً وانفراجاً – للشخصية يجعلها ترى المكان الواحد بأكثر من رؤية . ويتجسد هذا في " النهر" إذ يتكىء عمر السعدي بمرفقيه على سور النهر، ويتأمل – منتشياً – المياه المنسابة تحت ضياء الشمس حتى خُيِّل إليه للحظة – لاحظ قصر الزمن الذي يعطيه للعالم المضيء في أعماله – أن النهر امرأة مسحورة غامضة الفتنة ، كما كان عمر يعشق النهر « وقد ابتسم بغبطة وهو يرمق مياهه التي تغني بأصوات خافتة .. » لكن ماذا يجري للنهر بعد أن يعتقل رجال الشرطة عمر دون ذنب .. « وتحول غناء النهر إلى استغاثة خافتة ...» ثم « انكمش عمر السعدي مذعوراً، وكان النهر في تلك اللحظة نائياً تترقرق مياهه حزينة تحت شمس صفراء » (١) .

---

(١) النهر، ص ٦٧.

الزمـــــان

بما أن الصراع في العمل الفني بين الشخصيات لا يحدث في الفراغ، وأن الزمـان والمكان يحـفّانه من كِلا الجـانبين، فـإننا ننظر إلى الحـدث على اعتـبار أنه حـدث هنا – هنا الآن – أو سـيحـدث شيء جديد في مكان آخر ، والحدث يتقدم بتقدم الشخصيات خلال فترة زمنية معينة (١) .

والعلاقة بين الزمـان والمكان علاقة جدلية إذ يطمح الزمان إلى تغيير المكان ، بينما يقاوم المكان هذا التغيير ، ويرنو الى استرداد ملامحه التي أطاح الزمان بها ، وغالباً ما يتم ذلك بمساعدة الزمان نفسه عن طريق العودة إلى الماضي (٢) .

لقد قسم الدارسون الزمن إلى نمطين رئيسيين الأول : النمط الخارجي الذي يتـضـمن زمن الكتـابة وزمن القـراءة ، والثـاني : النمط الداخلي الذي يتضمن الحاضر والماضي والمستقبل (٣) .

فقـد كتب زكريا في فترة السبعينات مجمل قصـصه وقـد كانت هـذه الفترة تعاني من اضطرابات على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي ، ففـتـرة السـتينات وبداية السـبـعينات اتسـمت بكثـرة الثـورات والاضطرابات والانقـلابات والحـروب فـي الوطن العـربي فكانت حـرب ١٩٦٧م هي الفـرصـة للتـخلص من جبن الأمة ورعـبـها ورفعـتـها ، إلا أن النكسـة قد شـدت العـالم العربي نحو الإحساس بالضياع ، كما أن الحياة الاجتماعية فقدت رونقها واستحال الناس إلى دُمى تمشي على الأرض دون أن تستوعب حقيقة ما جرى

---

(١) عالم الرواية، ص ١١٧ – ١٢٠.

(٢) المكان في الرواية الفلسطينية، مها عوض الله، ر.ج، جامعة اليرموك، ١٩٩١م، ص ١١.

(٣) المكان في يوميات نائب في الأرياف، ص ٤٨.

لها سياسياً ، هذا عدا عن سرعة الانفتاح على الحضارة والتأثر بها دون قيد أو شرط كل ذلك ترك آثاره السلبية على جو الأعمال القصصية . وبما أن القضايا المطروحة في أعمال زكريا (كالقمع ، والبطالة ، والشوق إلى المرأة . .) لا تنتمي – عموما – إلى زمان محدد وذلك لأنها مطروحة بشكل لا تاريخي ولأن الاستبداد والقهر –اجتماعياً وفكرياً وسياسياً– يضرب جذوره في عمق التاريخ العربي خلال فترة تمتد سنين طويلة ، إلا أنها توحي بزمن الغربة والعزلة ، وغربة الذات عن كل ما حولها ولا معقوليتها ، فوطأة الزمن كانت ثقيلة لأنها شردت الإنسان العربي بحثاً عن ماهية وجوده في خضم الأحداث السياسية المتسارعة والتي غالباً ما يروح ضحيتها الفرد البسيط . ولا تزال الأمة تعاني من وطأة هذا الزمن وآثاره ومسبباته ، فزمن الهزيمة والعجز والقلق مستمر – من وجهة نظر زكريا – حتى النهاية وما زمن قراءة الأعمال إلا ترجمة لصدق وجهة نظره .

لقد اتكأ زكريا في بعض أعماله على تسلسل الزمن التقليدي (الماضي، الحاضر والمستقبل) فتتطور الأحداث تبعاً لتسلسل ثابت كما في "شمس صغيرة " [٢] التي بدأت بزمن السرد الماضي . « كان عائداً إلى البيت » ثم ينتقل إلى الحاضر إذ يصدف في طريقه خروفاً سميناً فيحمله .. ويعرج على المستقبل (الحلم) إذ يمنّي النفس بالجرار المليئة بالذهب والتي سيسعد من ورائها... إلا أن الوقت (الليل) لم يمنحه السعادة بهذا الحلم – فالليل في أعمال زكريا رمز لكل ظلام يحيق بالفرد وغربته – بسبب شاب سكران يترنح عبر الطرقات .

ويمكننا تسمية هذا النمط من الزمان ، بالزمن المتصاعد طردياً مع نمو الحدث ، وشاع هذا في بعض الأعمال كما أسلفنا بالإضافة إلى الجريمة ، والباب القديم ، وفي ليلة من الليالي ، والوجه الأول ، والرغيف اليابس .

تنقّل زكريا بين عناصر الزمن الماضي والحاضر والمستقبل ، فظهرت لنا دمشق الماضي والحاضر والمستقبل في الوقت نفسه ، وكما قلنا من

---

(١) شمس صغيرة، ص ٤١.

انعكاس الحقبة التي كتب بها زكريا (زمن الكتابة) على الزمن القصصي فقد تأثرت دلالة المكان (العربي) بالزمن فتناول دمشق مثلاً – قديماً وحديثاً – كيف كانت وكيف صارت – كما أثّر كلا العنصرين على نفسية الشخصية واستطاعا الإفصاح عن مكنونها .

ويلجأ الكاتب إلى استخدام الفعل الماضي (كان) كثيراً في محاولة منه لرصد الماضي بآماله وذكرياته وأوجاعه مقابل الحاضر الذي يغتال فرحة تذكر هذا الماضي ، ويترحم عليه .

فقد « حكي عن دمشق أنها كانت في قديم الزمان سيفاً هرماً أُرغم على العيش سجيناً في غمده ، وكانت طفلة تثقل الأصفاد خطوتها ، وكان ياسمينها ينبت خفية في المقابر مرتدياً أكثر الثياب حلكة ... » [1] .

فدمشق كانت في قديم الزمان . .أي زمان هذا الذي كانت به سيفاً (رمز القوة) هرماً ، وطفلة (مكبلة ومسلوبة الحرية) حتى إن ياسمينها لم ينبت إلا (سراً) في المقابر وقد غيّر لونه .. ؟!

ولا يحدد لنا زكريا الزمن التقريبي لذلك « مدينتي كانت في الأيام القديمة زهرة من أزهار الياسمين .. لكنها أضاعت وجهها الأبيض منذ أن وطأتها أحذية الرجال الغرباء .. »[2]. أي وقت يقصد ؟ فقد تعرضت دمشق – بخاصة – إلى ويلات الحروب والغزو منذ قديم الزمان ، وكأن زكريا لا يهتم بالزمن التاريخي المحدد بقدر ما يهتم بعرض قضية دمشق المسلوبة عبر العصور ، لأنه يريد أن يوصلنا إلى دمشق الحاضر التي ما فتئت النكبات تتساقط عليها من كل حدب وصوب « ها هي مدينتي متسولة نائمة ، لقد التقيت برجل مذعور أنبأني بأن مدينتي غزاها رجال غرباء » [3] .

بذلك يلجأ الكاتب إلى إلغاء الزمن ، وجعله زماناً حراً يصلح لأي عام

---

(١) التراب لنا وللطيور السماء، ص ٥٣.

(٢) رحيل إلى البحر، ص ٣٤٠.

(٣) ابتسم يا وجهها المتعب، ص ٥١.

وذلك لأن صور المأساة لا تقف عند وقت محدد بل هي أزلية بنشوء الكون ولا يمكن للحاضر أن يورث إلا الشقاء والويلات ، فلا يدري الفرد أين المفر ، ولا يكون المفر في كثير من الأحيان - إلا نحو الحلم ، فالحلم هو انبعاث الماضي ، واستمرار له والحاضر استمرار للماضي نحو المستقبل يقول « وعدت أحلم بالرحيل إلى مدينة شنقت الجوع والكآبة والضجر » (١) .

ويمكننا أن نختار قصة البستان نموذجاً لحضور الأزمنة الثلاثة فيها، فسميحة كانت في الأيام القديمة سمكة تحيا في البحار .. ويوم التقى بها سليمان كانت قد أمست امرأة جميلة ، وكان سليمان يهتف : « أيها السادة فمها وطني » بعد ذلك قفز زكريا بنا نحو المستقبل لأنه الأكثر ألفة وانسجاماً مع الماضي . قالت سميحة :

- لا شيء أجمل من بيت في بستان.

- قال سليمان : عندما نتزوج سنحي في بستان.

- سنزرعه ورداً.

- سأرتدي ثياب فلاحة ... » (٢).

وبينما هما يتناجيان في ذلك البستان قفز الحاضر إليهما ليغتال المستقبل بأحلامه والماضي برقته ، فاغتصبت سميحة وفرحتها على يد (رجال) وضاع الحلم «إذ كانت الشمس في تلك اللحظة حمراء تجنح للأفول فالليل الأسود آت»(٣).

فغالباً ما يوحي المستقبل بالأمل والتفاؤل ، لكن هل يسمح الحاضر بنفاذ أحلام المستقبل وتحقيقها ؟ ها هي رندا تحلم مع الطفل طلال لو أنها وردة فتقول : « سأنبت فوق قمة جبل لا يستطيع بلوغها أي إنسان » ، لكن الحاضر يأتي ليدق الأرض جلبة بقدوم رجال غرباء ، ومعهم رجل مقيّد ،

---

(١) رجل من دمشق، ص ٦٩.

(٢) البستان، ص ١٣.

(٣) نفسها، ص ١٧.

فيقتلونه دون رحمة ، عندها يرتجف كل من طلال ورندا ، ويتحولان إلى صخرة مع أحلامها الجميلة [1] ، فلربما أنه بكونهما صخرة (جماد) أفضل من العيش الذي يقتل إنسانيتهما شيئاً فشيئاً . كما رحلت الغابات بعيداً عن النمر المسجون إذ كان في الماضي رمزاً للمنعة والقوة ، إلا أن الحاضر جاء ليفقده كبرياءه ويتحول إلى حيوان يأكل الحشائش بدل اللحم [2] .

بذلك جاء الزمن مدمراً لا يرحم وهو السبب في ضياع الفرد ، وقد امتاز بناء زكريا الزمني بالنهايات المفتوحة ، فلم يتدخل بسيرها ، لأن بشاعة الواقع لا تترك بصيص أمل واحداً للمستقبل ، فالحاضر يذكره ببعد الماضي عنه ، ونأي المستقبل .

يتلاعب زكريا بالتتابع الزمني للأحداث من حيث التقديم والتأخير ، وذلك حتى يحقق نوعاً من التأثير الفني على القارئ ، فعمد إلى إلغاء الوحدة الزمنية المتسلسلة في معظم الأعمال ، ولا يوجد تسلسل زمني تقليدي . فجاء الزمن القصصي هابطاً تارة – بلا خصوصية – ويعتمد على أسلوب الاسترجاع على الصعيد السردي ، فيبدأ – أحياناً – من نهاية القصة ، ثم يأخذ الزمن بالتراجع ليكشف عن حيثياتها .

ونستطيع أن نأخذ مثالاً على ذلك قصة " الابتسامة [3] . فيبدأ زكريا باسترجاع الأحداث من النقطة التي انتهت عندها، إذ يُقاد البطل إلى ساحة الإعدام ويصرخ مذعوراً، ثم ينتقل الزمن بنا نحو الماضي حيث البطل طفل صغير ينادي أمه التي ألفاها عارية تحت رجل غريب ، عندها يغادر البيت مسرعاً قاصداً مرّة أخرى ساحة الإعدام (الحاضر) ، فعلى الرغم من قصر هذه القصة إلا أنها تعبر عن مأساة الفرد الذي يخدع بأطهر نموذج في الوجود "الأم" عندها لا يجد مناصاً من الموت . وفي قصة " الزهرة " نموذج

---

(١) الشجرة الخضراء، ص ٤٧.

(٢) النمور في اليوم العاشر، ص ٥٨.

(٣) الابتسامة، ص ٨١ – ٨٢.

آخر يعبر فيه زكريا من خلال أسلوب الاسترجاع عن مأساة الحاضر وشراسته أمام الماضي الذي يَعُدُّ الهفوة خطيئة لا تُغتفر في حين أن الحاضر بات يمارس الخطايا بأسلوب بشع منفر . وتمتد اليد الخشنة المدفونة في التراب، وقد تاقت إلى الشمس والمطر والسماء ، عندها تتذكر اليد الخشنة المرأة التي تملك جسداً من نجوم، ويستمر التذكر والتداعي حتى تستيقظ على صفعة الماضي، فقد كانت اليد الخشنة في يوم ما لشاب عاشق مارس الحب مع محبوبته التي لا يستبدلها بكنوز العالم، إلا أن السكاكين طاردته لأنه انتهك الحرمات (تقاليد) . وبمجيء الحاضر تساق فتاة صغيرة وأمها بصحبة عدد من الرجال لممارسة الرذيلة ببساطة ويسر وكأن الزمن قد استكثر حباً طاهراً بين عاشقين ، وها هو الآن يبيح المحذورات وينتهك الطفولة .

وعمل زكريا على إلغاء ترتيب جدول الأحداث، فيما بينها، فما عاد لها صفة واضحة . فيبقى موازياً للحدث القصصي ، وفجأة ينقل القارىء إلى شركة أخرى ، ويقطع -بذلك- حركة الصعود والهبوط في الحدث ففي «يا أيها الكرز المنسي» تتراوح الأحداث بين شهيق أهل الضيعة المندهشة إثر سماعها أن عمر القاسم صار وزيراً ليعود السارد بنا إلى عمر المعلم البسيط الذي يعين بضيعة نائية ، وتبقى تتراوح الأحداث بين الماضي (عمر المعلم)، والحاضر (الوزير) ، ومن خلال هذه المراوحة تتكشف لنا أحداث القصة بأسلوب جميل .
ويتضح لنا الزمان الذي يفصح عن الشخصية ويبين أثر القمع والكبت عليها ، كما جاء في قصة " البدوي " إذ عاش يوسف الزمن الماضي (الذكريات) التي تظهر على شكل التداعي الحر مع زوجة أخيه فطمة التي أحبها واختلى بها ، كما عاش زمن الماضي (الأمس) عندما حضر جنازة فتاة القبر والتي بات يحلم بها كما لو كانت حيّة ، وعاش أيضاً الزمن الحاضر اليوم (مع سميرة التي أحبها) ، وتستمر المراوحة في الأزمان حتى تتفجر بواطن الزمن النفسي السابقة في حاضره وتؤدي به إلى اغتصاب سميرة والهرب (نهايته في الحاضر) . فبحلول الزمن النفسي مكان الزمن التقليدي تتكشف حقيقة العالم الداخلي للشخوص وتبرر سلوكاتهم .

من المعروف أن الزمن الماضي بحاجة إلى الزمن الحاضر ، والعكس صحيح وذلك لأن الماضي بحاجة إلى الحاضر كي يحرر نفسه من ركام الأوهام التي تحجب حقيقته ، والحاضر بحاجة إلى الماضي كي يمتلك الحكمة التي بدونها قد يضع قدراته في خدمة الدمار ، إلا أننا نجد زكريا يتكىء على الماضي كي يزيد من إدانة الواقع الممتد عبر الماضي والحاضر ، ولأنه لا يريد أن يمتلك أبطاله مثل هذه الحكمة حاول في أكثر من موضع - أن يضع قدراتهم في خدمة الدمار كما في " النابالم " و " الطائر " و " الشنفرى " . الذين يطمحون لاختراع قنبلة نووية تحط على العالم وتدمره ، كي تشرق الشمس على الأنقاض ، وكأنه يتعجل المستقبل الذي يأبى أن يحلّ إلا على دمار .

وأبطال زكريا لا يرتبطون بأي مستوى من مستويات الزمن وذلك لشعورهم القاتل بالاغتراب ، ولإحساسهم القوي بضعف الإنسان أمام قوة السلطات المختلفة (الفرد مقابل المجموع) . فلا يتمنى عودة الماضي كما لا يتمنى البقاء في الحاضر في حين أن المستقبل لا يتحقق بدون السابقين .

لقد عمد زكريا إلى فن التلخيص الذي يعد من أهم عناصر تقنية السرد في العمل الفني، فقد اختصر - في بعض - قصصه فترة زمنية طويلة بمساحة صغيرة جداً ، لا تتجاوز عدة أسطر وقد كثر هذا النمط في مجموعته الأخيرة النمور في اليوم العاشر . ففي قصة " الأعداء - البداية " يقول « نفخ الشرطي في صفارته ... فبزغت تواً شمس الصباح . وأضاءت شوارع المدينة بنور أصفر كخشب مشنقة عجوز ، وعندئذٍ أفاق الناس من نومهم آسفين عابسي الوجوه »[1] . فبمجرد نفخ الشرطي في صفارته (الماضي) يظهر امتداد المأساة - نحو الحاضر - على الشمس (الكون) والشوارع (العالم الحيوي) والناس . بذلك تجسد هذه السطور مأساة

---

(١) الأعداء - البداية، ص ٥.

البشرية الرازحة تحت سطوة الشرطة ورجالها ، وكأن السلطة أضحت إلها مسيطراً على الكون وظواهره .

لذا نستطيع القول إن الزمن القصصي - غالباً - لا يتجاوز لحظة زمنية مدتها بمقدار نزهة سليمان وسميحة في البستان ، إلا أنه على مستوى تاريخية الحدث يمتد ليشمل زمناً طويلاً منذ أن كانت سميحة سمكة تحيا في البحار .

الخاتمة

وبعـــد :

فقد كانت هذه الدراسة محاولة لإلقاء الضوء على القاص السوري زكريا تامر ، على اعتبار أنه واحد من أهم كتّاب القصة القصيرة في الستينات والذي قيل فيه أنه قمة من قمم الاتجاه التعبيري . هذا وقد خلصت الدراسة الى جملة من النتائج أهمها :

لقد أضاءت الدراسة جوانب من حياة القاص ، من خلال تتبعها لمجموع الدراسات والمقالات المختلفة .

كما بينت الدراسة أن مجموعات زكريا القصصية تسير في خط واحد هو انسحاق الفرد (المثقف العربي) وتضاؤله ، وانهزاميته أمام قوى قاهرة تتمثل بسيطرة المجتمع بعاداته ، وتقاليده البالية ، وطبقاته المتباينة ، وسلطة الأب ، والقدر ، والشرطة ، ورجال الدين ، والطبيعة وغيرها من مظاهر القمع .

فقد تعمق الشعور بالاغتراب عن الذات ، وفقدان ماهية الوجودفي مجموعتــه الأولى « صهيل الجواد الأبيض -١٩٦٠ » ، فركز على تفلّت الفرد ، وهروبه من مواجهة القوى المختلفة ، بانغلاقه على نفسه وإقفال أبواب الحوار الخارجي مقتصراً على علاقته مع ذاته . كل ذلك يأتي في ظل قسوة الظروف المعيشية المتمثلة بالعطش إلى الخبز ، والحرية ، والجنس معبراً عنها باللجوء إلى عالم الكوابيس ، والأحلام ، واللامعقول المرعب .

وينسحب لهاث الإنسان المقهور (الشخصية المحورية) على مجموعته الثانية « ربيع في الرماد - ١٩٦٣ » في البحث عن الثلاثي المفقود (الخبز ،

والجنس ، والحرية) مع الميل إلى استخدام ضمير الغائب بدل ضمير المتكلم المستخدم في المجموعة الأولى ، والتركيز على جو الرعب ، والظلم ، والتعذيب، الذي يكشف عن حلوله بالفرد دون ذنب مسبق سوى تهمة الوجود ، ملقين الضوء على أثر الفلسفات الأجنبية ، ودورها في بلورة رؤية القاص ، وبخاصة مجموعة من أعمال فرانز كافكا ، التي يستسلم الفرد فيها - بسلبية مبررة - للقوى السابقة .

وتستمر الشخصية المستلبة في السير بجو من الكوابيس والأحلام ، وتداخل الأزمان حتى مجموعة « الرعد - ١٩٧٠ » فيخرج البطل المأزوم من حدود نفسة إلى العالم الخارجي ، ويقترب من الواقع المسبوغ بالرمز ، كما يظهر استسلامه بوضوح دون رغبة في المقاومة ، حتى وإن فكر في المقاومة فإنه ينتهي الى الموت .

ويظهر جلياً الانفتاح على المجتمع من خلال إقامة حوارات خارجية مع أفراده دون الإيغال في الرمز ، وعالم الخيال ، والكوابيس في مجموعة « دمشق الحرائق - ١٩٧٣ » لذا يركز على سلطة العادات ، والأفكار ، والقيم البالية ، وسيطرة الجهل ، والاهتمام بالقشور في مواجهة الفرد . ويمتد العالم في المجموعة الأخيرة « النمور في اليوم العاشر - ١٩٧٨ » ليصل بالفرد المقهور أدنى درجات الذل والامتهان ، فيقوم بترويضه وتحويله من حال الى حال (سادي ، عدواني ، يموء مواء القطط ، ...) .

حدث كل ذلك في ظل مدينة معقدة ، عاش الفرد في قعرها ، تاركاً وراءه حي الفقراء - رمز البساطة في كثير من الأحيان - لعله يجد ضالته (معنى وجوده) فيها .

لقد تفرد طرح زكريا تامر في عقد الستينات حتى أصبح علامة واضحة على طريقة القص الحديثة ، فأفاد من الاتجاهات والمذاهب المختلفة ، ولم ينغلق على الشكل البنائي التقليدي .

كما لم يكن هناك صيغ حداثية مشكلة ، وجاهزة أمامه ، لذا عمد إلى التجريب في سبيل صياغة تجربته القصصية ، فأزال الحدود بين الأجناس الأدبية ، حتى وجدنا في القصة القصيرة شيئاً من الشعر والأسطورة ، والتكثيف الرمزي ، مدركاً أهمية التراث في بناء تجربته القصصية التي انطلقت من عناصر ذاتية تتعلق بثقافته ورؤياه التي تعبر عن وعي جمعي بصيغة فردية . وكانت لغته مليئة بالحدة والتوتر ، عاكسة نفسية الأبطال المهزومين فامتازت بالإيحاء والانفعالية الشعرية ، والغرائبية المجردة التي تتكئ على مفردات الحلم والكوابيس بتوترها، ولا معقوليتها . وقد عبر عن ذلك من خلال الحوار الداخلي (المنولوج) وتيار الوعي .

كما أنه اعتمد في بنائه التجريبي على تداخل الزمان الذي يوحي بزمن الغربة، والعزلة، في حركة حرّة تكاد لا تنتمي لزمن محدد، ويكفي أنها تدين الزمن الحاضر المدمر الذي لا يرحم، متجاوزاً قيمة المكان كإطار جغرافي، ليدخله في جدلية مع الأشخاص، ويعكس نفسياتهم، فمجرد حركة البطل بين المكان المفارق للذات (الشوارع العريضة) والمكان الموافق للذات (الشوارع الضيقة غالباً) دليل على نهاية الفرد، واغترابه، مع عدم إغفال المكانة التي حظيت بها دمشق المستباحة في نفسية أبطال زكريا .

بذلك نكتفي بالقول إن زكريا تامر واحد من أهم روّاد القصة التعبيرية الحديثة، الذين مهّدوا الطريق أمام جيل السبعينات والثمانينات لخوض العالم الداخلي (اللاشعور)، ورصد انفعالاته.

١ - المصادر

* المجموعات القصصية الخمسة للقاص زكريا تامر :

١ - دمشق الحرائق، ط١، اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٧٣م.

٢ - ربيع في الرماد، ط٢، مكتبة النوري، دمشق، ١٩٧٨م.

٣ - الرعد، ط٢، مكتبة النوري، دمشق، ١٩٧٨م.

٤ - صهيل الجواد الأبيض، ط١، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠م.

٥ - النمور في اليوم العاشر، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٨١م.

* مجموع المقالات التي نشرت في الدوريات المختلفة حسب تاريخ الصدور:

أ - مجلة التضامن / اللندنية.

١ - اقتصادنا سليم ولن نستورد قتلة، ع١، ١٩٨٣م.

٢ - الطبل محلي، وهديل الحمامة مستورد، ع٢، ١٩٨٣م.

٣ - الذئاب طابور خامس، ع٣، ١٩٨٣م.

٤ - كما تكونوا تكون صحافتكم، ع ١٣، ١٩٨٣م.

٥ - إذا نمنا قتلنا (الانقلاب المسموح به) ع ٤٢، ١٩٨٤م.

٦ - يوم صرنا سياحاً في بلادنا، ع ٦٥، ١٩٨٤م.

٧ - ماذا قال عباس بن فرناس، ع ١٠، ١٩٨٥م.

٨ - منامات غريبة الأطوار، ع ٢١٢، ١٩٨٧م.

٩ – ليس بوزير ولا بشاعر، ع ٢٣٢، ١٩٨٧م.

١٠ – الأرجوحة، ع ٢٤٨، ١٩٨٨م.

ب – مجلة الدوحة / القطرية :

١ – خواطر تسر الخاطر (الورق الأبيض يدافع عن حياته)، ع ٩٣، ١٩٨٣م.

٢ – خواطر تسر الخاطر، من حابى خصمه غلب، ع ٩٥، ١٩٨٣م.

٣ – مَن لم يركب الأهوال لم ينل الآمال، ع ١٠٩، ١٩٨٥م.

٤ – خواطر « أبو حيان التوحيدي يحرق كتبه »، ع ١١٦، ١٩٨٥م.

٥ – خواطر « ابن فضلان»، ع ١١٨، ١٩٨٥م.

٦ – خواطر « الشوكيات»، ع ١٢٣، ١٩٨٦م.

٧ – خواطر « الليل ليل والنهار ليل» – الفوائد الخفية للمؤتمرات الأدبية، ع ١٢٤، ١٩٨٦م.

٨ – خواطر تسر الخاطر، « الكواكبي الجديد»، ع ١٢٦، ١٩٨٦م.

٩ – خواطر تسر الخاطر، «ماذا جرى للمتنبي في رحلاته»، ع ١٢٧، ١٩٨٦م.

جـ – مجلة المعرفة السورية :

١ – عطشان يا صبايا (عرض وتحليل)، ع٦، ١٩٦٢م.

٢ – عرض وتحليل قصص عادل أبو شنب، ع ١٠، ١٩٦٢م.

٣ – دور النقد في التغيير، ع ٢١٠، ١٩٧٩م.

٤ – الأطفال والمستقبل، ع ٢١٤ – ٢١٥، ١٩٧٩م – ١٩٨٠م.

د – مجلة الموقف الأدبي / السورية :

الكلمة السلاح – الكلمة الجارية، ع٣، ١٩٧٣م.

هـ – مجلة الناقد / اللندنية :

قال الملك لوزيره، ع ١٠ ، ١٩٨٩م.

* الجرائد

– جريدة القدس العربي / اللندنية .

الصحافة المتعطرة، ع ١٠٩٨، ٢١/٢٢/تشرين ثاني، ١٩٩٢م، الصفحة الأخيرة.

٢ - المراجع

١ - أبتر . ت. ي، أدب الفنتازيا (مدخل إلى الواقع) ترجمة : صبار السعدون: دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩م.

٢ - إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (١٨٧٠م - ١٩٦٧)، دار البشير، بغداد، ١٩٨٠م.

- المسرحية العربية الحديثة والتراث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م.

٣ - إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الشروق، عمّان، ١٩٩٢م.

٤ - أحمد محمد عطية، فن الرجل الصغير (في القصة العربية القصيرة)، اتحاد الكتاب، دمشق ، ١٩٧٧م.

٥ - أديب عزت، وإسماعيل عامود، أعضاء اتحاد الكتّاب العرب في القطر السوري والوطن العربي، ط٢، دمشق، ١٩٨٤م.

٦ - ألبيريس. ر.م، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة : جورج طرابيشي، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٥م.

٧ - بديعة أمين، هل ينبغي إحراق كافكا؟، ط١، المؤسسة العربية للدراسات ، دار المهد، بيروت ١٩٨٣م.

٨ - بورنوف. رولان، وأوئيليه ريال، عالم الرواية، ترجمة: نهار التكرلي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١م.

٩ - تيغيم. فيليب فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط٣، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٣م.

١٠ – جرييه. آلان روب، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، مصر، (د.ت).

١١ – جلال يحيى، المجمل في تاريخ مصر الحديثة، المكتب الجامعي، (د.ت).

١٢ – حسام الخطيب، سبل المؤثرات الأجنبية، وأشكالها في القصة السورية الحديثة، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٣م.

– القصة القصيرة في سورية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢م.

– محاضرات في «تطور الأدب الأوروبي»، ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، جامعة دمشق، ١٩٧٥م.

١٣ – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م.

١٤ – حسين القباني، فن كتابة القصة، ط٢، مكتبة المحتسب، عمّان، ١٩٧٤م.

١٥ – حنا مينة، كيف حملت القلم، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٦م.

١٦ – خالد القشطيني، الساقطة المتمردة، شخصية البغي في الأدب التقدمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٨٠م.

١٧ – رياض عصمت، الصوت والصدى (دراسة في القصة السورية الحديثة) دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩م.

١٨ – سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة، ١٩٥٧م.

١٩ – سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ط١، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥م.

٢٠ - شاكر مصطفى، محاضرات عن القصة السورية، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٥٨م.

٢١ - شكري عياد، القصة القصيرة في مصر (دراسة في تأصيل فن أدبي) معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٧م.

٢٢ - عبد الإله أبو عياش، أزمة المدينة العربية، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٠م.

٢٣ - عبد الرحمن الواكبي، طبائع الاستبداد، ومصارع الاستعباد، دار النفائس، بيروت، ١٩٨٤م.

٢٤ - عبد الرزّاق عيد، العالم القصصي لزكريا تامر (وحدة البنية الذهنية والفنية في تمزقها المطلق)، ط١، دار الفارابي، ١٩٨٩م.

٢٥ - عبد الغفار مكاوي، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، الهيئة المصرية العامة، ١٩٧١م.

٢٦ - عدنان بن ذريل، أدب القصة في سورية، دار الفن الحديث العالمي، دمشق، (د.ت).

٢٧ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، ط٣، دار الفكر، (د.ت).

٢٨ - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١، الشركة العامة للنشر والتوزيع، ١٩٧٨م.

٢٩ - عمر الدقاق، تاريخ الأدب في سورية، ط٢، جامعة حلب، ١٩٧٩.

٣٠ - فاولي، والاس، عصر السريالية، ترجمة : خالدة سعيد، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٧م.

٣١ - فرويد. سيجموند، حياتي والتحليل النفسي، ترجمة مصطفى زيور، ط٣، دار المعارف، مصر (د.ت).

٣٢ – فوتو. برناردي، عالم القصة، ترجمة: محمد هدّارة، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩م.

٣٣ – فورستر. أ.م، أركان القصة، ترجمة: كمال عيّاد جاد، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠م.

٣٤ – كافكا. فرانز، تحريات كلب، نقلاً عن بديعة أمين، هل ينبغي إحراق كافكا؟

– الجحر، نقلاً عن بديعة أمين.

– راكب الجردل، نقلاً عن أحمد عصام الدين، القصة الوجودية عند كافكا، مجلة القصة، ع٢٠، ١٩٦٥م.

– القضية، ترجمة : مصطفى ماهر، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د.ت).

– المسخ، ترجمة : منير بعلبكي، ط١، مكتبة النهضة، بيروت، ١٩٥٧م.

٣٥ – كرانستون. موريس، سارتر بين الفلسفة والأدب، ترجمة : مجاهد مجاهد، الهيئة المصرية العامة، ١٩٨١م.

٣٦ – كروزيه. موريس، تاريخ الحضارات العام (العهد المعاصر) ترجمة : يوسف داغر وآخرين، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٠م.

٣٧ – لوبوك. بيرسي، صنعة الرواية، ترجمة : عبد الستّار جواد، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١م.

٣٨ – لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط ٢٢، دار المشرق، بيروت (د.ت).

٣٩ – مأمون فريز جرار، الغزو المغولي، أحداث وأشعار، ط١، دار البشير، ١٩٨٤م.

٤٠ – محمد كامل الخطيب، السهم والدائرة، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩م.

٤١ – محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).

٤٢ – محمود السمرة، في النقد الأدبي، ط١، الدار المتحدة، ١٩٧٤م.

٤٣ – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت.

٤٤ – مسوير. أدوين، بناء الرواية، ترجمة : إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف، (د.ت).

٤٥ – نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية، مكتبة مصر، (د.ت).

٤٦ – نبيل رمزي، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨م.

٤٧ – نبيل سليمان، وبو علي ياسين، الأيدلوجيا والأدب في سورية (١٩٦٧م – ١٩٧٣م)، ط١، ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٤م.

٤٨ – نبيلة إبراهيم، نقد الرواية، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٨٠م.

٤٩ – نعيم اليافي، التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي (سورية، لبنان، الأردن، فلسطين) اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٨٢م.

٥٠ – همفري. روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة : محمود الربيعي، ط٢، دار المعارف، مصر، (د.ت).

٥١ – يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، ط١، (د.ن)، ١٩٧٧م.

٥٢ – دون تحقيق، ألف ليلة وليلة، (مج٣)، دار الهدى الوطنية، بيروت (د.ت).

٣ - الدوريـــات

أ - مجلة الآداب

سمير فريد، قرأت في العدد الماضي من الآداب، ع٥، ١٩٦٦م.

٢ - شاكر نوري، مشكلة الاغتراب في الأدب والفن، ع٨ - ٩، ١٩٧٩م.

٣ - صبري حافظ، مسافر في عالم مضطرب، ع ٩، ١٩٧٣م.

٤ - صدقي إسماعيل، قرأت في العدد الماضي من الآداب، ع٩، ١٩٥٩م.

٥ - فاضل السباعي، قرأت في العدد الماضي من الآداب، ع٩، ١٩٦٢م.

٦ - نازك الملائكة، قرأت في العدد الماضي من الآداب، ع ١٢، ١٩٥٩.

ب - مجلة الأسبوع الثقافي :

- ماهر شفيق، الجنس في القصة العربية المعاصرة، ع ١٠٤، ١٩٧٥م.

جـ - الأقلام :

١ - إبراهيم السعافين، لغة السفينة، ع٢، ١٩٨٩م.

٢ - اعتدال عثمان، تحولات القص في أدب الثمانينات، ع٦، ١٩٨٩م.

د - أوراق :

- هالة معتوق، ثقافة الطفل - تغريب في دائرة الطاعة، ع٨، ١٩٨٤م.

هـ - البيان :

- إدوار الخراط، السريالية في الأدب، ع ١٠٦، ١٩٧٥م.

ن - المعرفة / السورية :

١ - رياض عصمت، هموم زكريا تامر، ع ١٨٩، ١٩٧٧م.

٢ - محيي الدين صبحي، ظواهر مكانية جديدة في تغيير الحساسيات الأدبية في السبعينات، ع ١٣٥، ١٩٧٣م.

- مقابلة مع زكريا تامر، ع ١٢٦، ١٩٧٢م.

س - مجلة الموقف الأدبي :

١ - سليمان زيدية، مختارات قصصية سورية نقلت الى الروسية، ع ٩٢، ١٩٧٨م.

٢ - ناديا خوست، ملامح واقعية في قصص زكريا تامر ، ع ٨٥، ١٩٧٨م.

٣ - هيئة التحرير، استفتاء حول واقع القصة وقضاياها، ع ١٠ ، ١٩٧٤م.

٤ - يوسف اليوسف، القصة الجديدة في سورية، ع ٧٣، ٧٤، ٧٥، ١٩٧٧م.

٤ – الرسائل الجامعية

١ – إيمان القاضي، السمات النفسية، والفنية للرواية النسوية في بلاد الشام، (١٩٥٠م – ١٩٨٥م)، ر.ج، جامعة دمشق، ١٩٨٩م.

٢ – زهير عبيدات، صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، ر.ج، جامعة اليرموك، ١٩٨٧م.

٣ – سحر السيوفي، حركة التأليف الأدبي واللغوي في القطر السوري منذ مرحلة الاستقلال حتى منتصف السبعينات، ر.ج، جامعة دمشق، ١٩٨١م.

٤ – محمود الأطرش، اتجاهات القصة في سورية بعد الحرب العالمية الثانية، ر.ج، جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٨٠م.

٥ – مها عوض الله، المكان في الرواية الفلسطينية، ر.ج، جامعة اليرموك، ١٩٩١م.



ملخص السيرة الذاتية

* حصلت على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من الجامعة الأردنية عام ١٩٩٠ بتقدير امتياز .
* شاركت في برنامج القيادة الواعدة لعام ١٩٨٩/٨٨ .
* مثلت الجامعة في عدة وفود رسمية داخل الأردن وخارجه .
* عملت مدققة لغوية في جريدة صوت الطلبة (الجامعية) عام ١٩٨٩/٨٨ .
* عملت مندوبة ومحررة في مجلة أنباء الجامعة عام ١٩٨٩/٨٧ .
* فازت بجائزة (أفضل كلمة) تقدم باسم خريجي الجامعة عام ١٩٩٠ .
* فازت بالجائزة التشجيعية المقدمة من عمادة البحث العلمي في الجامعة للقصة القصيرة عام ١٩٨٩ .
* لها مجموعة قصصية تحت الطبع .
* شاركت في معارض للرسم داخل الأردن وخارجه .
* عملت باحثة في المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية (مؤسسة آل البيت) .
* قامت - بالتعاون مع دار الفرقان / بريطانيا - بعملية مسح شاملة لأماكن وجود المخطوطات العربية في الأردن - وذلك بتكليف من المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية .
* عملت في تحقيق كتاب (سير أعلام النساء) بالتعاون مع دار البشير للنشر، والتوزيع .
* حصلت على شهادة الماجستير في الأدب العربي بتقدير امتياز
* تعمل - الآن - مدرّسة في مدرسة اليوبيل الثانوية للموهوبين

زكريّا تامر والقصّة القصيرة

هذا جهد جيد ، وأعتزّ بقراءة هذا العمل (زكريّا تامر والقصّة القصيرة) الموجّه نحو النقد التطبيقي في المنهج . جاء ذلك في بناء متماسك ، ولغة جيدة . تجاوزت الباحثة امتنان الإعادة والتكرار ، فقدّمت عملاً أكاديميّاً جيّداً متّصلاً بالنقد المقارن اتّصالاً جيّداً ، وذلك بالمعالجة بين فرانزكافكا وزكريّا تامر .

لقد شكّل هذا البحث مواجهة شرسة جدّاً مع نصوص معقّدة تقرأ في مستويات مختلفة .

ومن معرفتي بالباحثة امتنان الكاتبة والمبدعة فإنّ هذه الصلة التي قامت بينها وبين النقد في مرحلته المعاصرة متميّزة .

الدكتور خالد الكركي







المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت ، ساقية الجنزير ، بناية برج الكارلتون ، ص.ب : ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي : موكيالي . هـ ٨٠٧٩٠٠/١
تلكس : LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

الغلاف : زهير أبو شايب